BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In stà cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 4 - APRILE 1943 - XXI

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9 Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via del Quirinale, 22 - Tel. 487-155 - 480-685 e 487-100. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 4 - APRILE 1943 - XXI

Breve storia della tecnica del cinema in funzione dell'arte

Il nome di quell'apparecchio col quale vennero proiettati pubblicamente i primi pezzi di pellicola che per le loro caratteristiche possono considerarsi le prime opere di una nuova espressione d'arte, parve « un peu rébarbatif » a quel recensore di un quotidiano parigino che diede il resoconto della famosa serata.

« Cinematografo »: nome troppo lungo, forse, tanto che presto si abbreviò in « cinema » e perse un po' alla volta quella austerità allora attribuitagli, per assumere via via altri valori: non più un fine, ma un mezzo. Ed ecco che, diventato mezzo, non interessò più i suoi inventori. I Lumière lasciarono ad altri, primo fra tutti Georges Méliès, il compito di far della magìa e forse dell'arte.

Né Peter Mark Roget, nè John Herschel, nè Joseph A. F. Plateau, né William George Horner, né Franz von Uchatius, né Louis Arthur Ducos de Hauron, né Etienne Jules Marey, né Eadweard Muybridge, né Emile Reynaud, avevano certo pensato (e non voglio risalire, una volta tanto, a Tito Lucrezio Caro e all'anonimo delle Caverne d'Altamira), di poter essere un giorno citati come i più insigni precursori di una nuova espressione artistica, o solamente di una invenzione tecnica.

Ma i loro apparecchi, da quello primitivo costituito dal dischetto le cui faccie raffigurano rispettivamente una gabbia e un uccellino, e che rotando su sé stesso dà l'impressione che l'uccellino venga imprigionato, o i più complessi tamburi magici, ruote della vita, teatri ottici, contenevano tuttavia i principi del cinematografo e dimostravano l'ansia di giungere ad un mezzo che desse la facoltà di rappresentare un fatto della vita così come si svolgeva dinanzi allo sguardo di ognuno. Era un'ansia segreta , tanto riposta forse in ciascuno degli inventori, che essi stessi non ne avevano precisa coscienza.

Si badi bene, che raggiunto più tardi il mezzo espressivo, non subito si avvidero quelli che al cinema si dedicavano, quali straordinarie possibilità esso offriva. Del resto, si sa per esempio che Marey, col suo

fucile fotografico, non intendeva riprodurre la vita, bensì analizzare il moto degli animali: raggiungere cioè l'analisi e non la sintesi del movimento.

Il montaggio, dunque, che inteso nel suo termine più ampio ovvero composizione ritmica di inquadrature su piani diversi e di varia durata, è giunto assai tardi a dimostrare la essenza del cinema artisticamente inteso.

In tutte codeste invenzioni era sempre quel tanto di divertimento che era lecito fosse dato da apparecchi i quali nonostante i loro nomi complicati, offrivano piacevoli distrazioni. Si pensi ai prassinoscopii, ai vari tamburi magici, ai cineografi a libretto: divertimenti per bambini. Ma l'esperimento di Muybridge, il quale aveva posto sulla spiagga di Palo Alto, allineate ed equidistanti, ventiquattro macchine fotografiche allo scopo di riprendere le varie fasi del moto di un cavallo che rompendo i fili attaccati a ciascuna, le avrebbe fatte via via scattare, non aveva forse nella sua primitività un tono altrettanto divertente?

E' certo che come gli inventori così gli spettatori delle prime proiezioni di film, non vedevano in quelle pellicole se non un fine: l'arrivo del treno o tutt'al più lo scherzo fatto al giardiniere potevano soddisfare le loro esigenze, tanta era del resto la meraviglia di quel magico apparecchio, certo più elaborato del prassinoscopio, ma non a tal punto da potersi ritenere il mezzo per una espressione d'arte.

Si sa che dal 1890 al 1896 furono concessi, solamente in Francia, oltre centocinquanta brevetti per apparecchi del tipo di quello dei Lumière; che non poteva dirsi perciò se non uno degli anelli di una lunghissima catena, che i più fantasiosi storici fanno risalire ai disegni delle caverne d'Altamira.

Non soltanto il modo per riprodurre il movimento aveva portato alla invenzione del cinema, ma altresì la sensibilità fotografica, con tutti i suoi precedenti. Il cinema, in senso tecnico, è dato appunto dal confluire di queste due tendenze, dal loro fondersi: senza contare il sonoro, si potrebbe dire. Per caso il cinema non è nato sonoro prima che muto: era stata tentata infatti l'applicazione della pellicola ritraente diverse fasi di un movimento in sincronismo con dischi del fonografo. Ma questa via non ha portato ad alcun fine, allora: e il sonoro è apparso come nuova conquista, trent'anni più tardi.

In quei trent'anni era nato intanto il cinema come arte, ovvero si erano concretate quasi incoscie aspirazioni. Da occasionali incidenti infatti si sono inventati alcuni trucchi: ma a ben guardare le diavolerie di Méliès erano autentico cinematografo o non piuttosto una forma di teatro di illusionismo più efficace? Il « Robert-Houdin », il

teatro dove Méliès dava i suoi spettacoli di illusionismo e di giochi di prestigio, non soddisfaceva abbastanza: ovvero nuove esigenze parvero necessarie dopo la scoperta del cinematografo. Si dice che il primo regista del cinema abbia inventato il trucco di far sparire un oggetto, per puro caso: essendosi inceppata la pellicola nella macchina durante la presa di un quadro di vita cittadina, e avendo poi l'operatore-regista ripreso in moto l'apparecchio; cosicchè al posto di una carrozza adesso c'era un pedone o viceversa. Su questo trucco si è basata per tanto tempo la regìa di Méliès, il quale peraltro dotato di varie risorse aveva escogitato col cinema il modo per poter dare spettacoli più fantasiosi che quelli teatrali.

Ma codesti trucchi, sia quello che permetteva la sostituzione di un oggetto con un altro, con tutte le conseguenze e le dirette applicazioni che il principio di illusionismo e di prestigio), sia le dissolvenze incrociate e le sovrimpressioni, quale contributo hanno dato all'arte del film, a quell'arte cu intorno al millenovecentoundici si cominciarono a riconoscere peculiarità espressive? Tanto poco, poi, vi contribuirono le spettacolose messinscene: per le quali i realizzatori si valevano d'altri trucchi: modellini e miniature scenografiche. Senonchè il concetto informatore di codesta invenzione era sempre quello di creare uno spettacolo più strabiliante che quello del teatro, ancorchè muto. Infatti bisognava supplire alla mancanza della parola con il fasto e la magniloquenza dell'allestimento scenico.

Quanto alla vicenda dei film, per farla comprendere, s'era escogitato da tempo il mezzo per raccontarla: le didascalie; e parve di aver raggiunto l'arte cinematografica quando si invitarono scrittori di fama e poeti, a comporle; laddove l'arte, probabilmente, stava dalla parte opposta: cioè nel film rigorosamente silenzioso.

E i movimenti di macchina? Quantunque a prima vista si possa pensare che essi abbiano dato un forte contributo all'arte del cinema, ci si accorge poi che il loro uso è spesso fatto senza uno scopo preciso. Ho in mente un vistoso film muto, nel quale si cominciavano ad adoperare movimenti di macchina, precisamente carrelli: ebbene, ogni carrellata è quasi sempre fatta due volte: avanti e indietro, andata e ritorno, per sfruttare meglio, si capisce, il mezzo meccanico a disposizione.

Dal non aver assimilato la tecnica, dal non averne fatto parte costitutiva essenziale di un linguaggio, nacquero gli errori, le aberrazioni, o soltanto le contaminazioni. Accade ancor oggi di leggere critiche con parecchie riserve a film che per essere forse troppo primitivi, non escludono peraltro un linguaggio elementare ma esclusivamente

cinematografico; tanto più accettabile quindi, da un punto di vista rigorosamente estetico, di tanti altri che invece risolvono tutto coi modi prestati magari dal teatro o dalla letteratura.

Intendo alludere alla tecnica più semplice, alla tecnica della macchina da presa, alla emulsione della pellicola, agli obiettivi, al modo di trazione della pellicola: vale ben più la scoperta del riccio di Latham, che tutte le truccherie scenografiche.

A questo punto converrà accennare ai trucchi del rallentamento e dell'acceerazione; si sa in che consistono. E si suol dire: l'accelerazione è quella delle comiche, il rallentamento è quello dei film sportivi. (Siamo sempre insomma all'analisi del movimento di Marey). Ma anche l'epoca di tali effetti è praticamente finita; voglio dire che la loro applicazione in funzione artistica non ha più luogo.

A poco a poco invece andava scoprendosi la efficacia di portare in primo piano un oggetto o il volto di una persona. I primi recensori avevano messo in evidenza la « grandeur naturelle », ovvero: il treno arrivava alla stazione come se visto da un passante qualunque; il bambino che mangiava la pappa era preso come se visto da una persona seduta di fronte. Ma il campo preferito, l'unico campo di cui pareva potessero disporre i primi realizzatori, era il campo lungo.

In taluni film della prima epoca — quella per intendersi che precedeva la conquista dei mezzi espressivi — apparvero curiosi esempi di colorazioni fatte a mano, magari da anonimi registi, in cui talvolta si notavano suggestive composizioni cromatiche; si trattava tuttavia di accostamenti in ogni singolo quadro e non tanto di composizioni derivate da un ritmo di montaggio.

Ma ecco che all'apparizione di qualche primo piano — che nei primi esempi si staccava dal resto del film ripreso quadro per quadro in campo lungo — sorsero le discussioni: e parve a taluno che fossero traditi i canoni dell'arte, con l'aver costretto lo spettatore a guardare oggetti e volti a un palmo di distanza; mentre proprio in questa costrizione consisteva semmai l'autorità artistica del cinematografo che non si sottoponeva più al teatro, quantunque fosse teatro di gesti soltanto: esagerata pantomima, bensì acquistava una propria autonomia espressiva.

Con tale conquista l'uso di diversi obiettivi, da quelli di 28 mm. a quelli di 75 mm. (cito la gamma dei più usati) diventava consuetudinario. Altrettanto si dica per lo spostamento della macchina da presa da un punto all'altro degli ambienti; per ogni singola inquadratura si modificava l'angolazione che non era più normale, per diventare a volte caratteristica specifica di questo o quel regista.

Con l'uso sempre più funzionale di campi e piani diversi e dei movimenti di macchina, che nei casi più appropriati si usavano soggettivamente, cioè ponendo la macchina da presa al posto di un attore e movendola col moto del personaggio, il cinema andava a poco a poco liberandosi dalle didascalie, finchè apparvero quei film assolutamente silenziosi nei quali peraltro non mancavano talvòlta inserti di lettere, di ritagli di giornali e via dicendo, che sostituivano più o meno vantaggiosamente le didascalie stesse.

Al raggiungimento di tali mezzi espressivi che alcuni esteti sogliono assommare e non a torto in una sola parola: montaggio, sarebbe stata sufficiente la prima macchina dei Lumière, o tutt'al più un apparecchio che potesse contenere almeno un centinaio di metri di pellicola. Tuttavia in quei tempi gli apparecchi erano andati via via perfezionandosi, e s'era altresì perfezionata la emulsione della pellicola, resa più sensibile, tanto da potersi realizzare i film non più nei capannoni di vetro, ma in teatri di posa chiusi, con luce artificiale; e diventata da normale ortocromatica e da artocromatica infine pancromatica, ai neri e bianchi violenti si sostituivano un po' alla volta le gradazioni di grigi: la sensibilità era uguale, press'a poco per tutti i colori; nei cieli apparvero le nubi che la pellicola normale escludeva completamente, essendo troppo sensibile al celeste per non ridurlo al bianco. L'uso di filtri, dal giallo al rosso al verde, ha contribuito poi non poco alla cosiddetta « bella fotografia ». Oramai non restava che il sonoro per far tornare un'altra volta indietro il cinematografo. E così fu.

Come ai primi tempi del muto, così dal '27 in poi non si fece altro, per qualche tempo, che discutere da un lato dei problemi estetici, dall'altro dei brevetti e delle « royalties ». I primi prodotti cinematografici che dovevan servire per dimostrare la efficacia del nuovo ritrovato non erano certo tali da far convertire gli assertori di una rigorosa estetica basata sul montaggio come elemento sostanziale creativo: infatti col film sonoro e soprattutto col film parlato si giunse ad una forma di teatro senza la suggestione degli attori vivi dinnanzi allo spettatore. La curiosità del pubblico, al solito, era appagata. Non trascorse molto tempo, che apparvero le prime opere a giustificazione e magari ad esaltazione del sonoro. Film nei quali la funzionalità del nuovo ritrovato era intuita ed espressa con singolare evidenza, tale da suscitare nuove emozioni. Nel frattempo la tecnica del sonoro si era evoluta. Dal suono inciso su dischi si passa al suono fotografato sulla stessa pellicola; e quindi al suono fotografato su una pellicola diversa da quella dell'immagine: donde la possibilità di effettuare mischiature e post-

sonorizzazioni, di creare effetti impreveduti: fino all'aberrazione del doppiato.

Quantunque film a colori ne fossero stati realizzati, con diversi sistemi, dopo quelli dei primi tempi dipinti a mano, fu intorno al 1935 che si riprese ad esaminare la possibilità di realizzare film con i colori naturali; portato un sistema ad adeguato sviluppo, sono cominciate le applicazioni; ma ben di rado, fino ad oggi, si è riconosciuta in un film, anche in una sola inquadratura, la funzionalità espressiva del colore.

Non rimarrebbe che di accennare al film stereoscopico. Ma pensiamo che si possa, con vantaggio, passarci sopra. Certo si è che uno spettacolo ci piacerebbe di vedere: quello che i manifesti annuncerebbero press'a poco in questa guisa: « Stasera, eccezionale presentazione del Prassinoscopio; la più grande invenzione del secolo ».

FRANCESCO PASINETTI

Per uno stile unitario nel cinema italiano

La facilità e la naturalezza con cui nel recente convegno di Udine si è passati dalla trattazione diretta del tema assegnato « Funzione politica del cinema » all'esame di quel che potrebbe essere uno stile unitario del cinema italiano, dimostra forse meglio delle affermazioni categoriche che non sono mancate nel corso del raduno, come la maggiore o minore politicità delle creazioni artistiche non possa in alcuna maniera giudicarsi se non nell'ambito della valutazione estetica; e come il significato e l'aspetto politico di ogni singola creazione non sia da ricercarsi al di fuori della espressione artistica ma piuttosto da vedersi a quest'ultima incluso e collegato. Dopo poche relazioni già tutti ammettevano che discutendo di « Funzione politica » non ci si deve riferire alla propaganda ricercata direttamente; e neppure a una capacità del cinema di influenzare in un senso troppo politicamente esatto la mente degli ascoltatori, se la concezione politica non sia prima sentita e assorbita dall'artista; in modo che possa sentirsi nella libera e spontanea ispirazione di questi l'eco continua e sincera di una concezione entrata in lui in antecedenza. Non tanto quindi una volontà di continuare, quando l'esplicazione, nel proprio mondo poetico, di una incosciente forza persuasiva. Ogni opera cinematografica d'alto valore artistico parve allora possedere un alto significato e un'alta funzione politica, in quanto che descrivendo una certa forma di socialità la suscita negli animi, e appassionando lo spettatore, lo induce a prender parte, in una forma o nell'altra, alla vita sociale; lo seduce, senza parere, verso un modo o un altro qualsiasi di relazione umana.

Appena chiarito questo punto, sorsero numerosi altri problemi. Se la funzione politica non è un pregio ricercabile e conseguibile di per sé stesso; se la volontà di far opera politica in un senso piuttosto che in un altro non basta per far opera artistica, quindi anche politicamente persuasiva, è necessario che la concezione politica che si ama comunicare entri stabilmente nella coscienza di chi crea; e perchè il cinema di una nazione svolge una funzione politica unitaria, è ne-

cessario che una certa coscienza, una certa forma di politicità entri in tutti gli artisti, in modo che permanendo nell'ispirazione fantastica essa trovi dei mezzi potenti per diffondersi ovunque; quindi appar necessario che il cinema di una nazione assuma un indirizzo e uno stile unitario, se vuol adempiere anche a una funzione politica; perchè un proprio aspetto estetico significa per una cinematografia un proprio aspetto politico; quindi una certa funzione politica.

Di qui era facile il passaggio al cinema italiano e alla sua disperata ricerca di uno stile unitario e originale. Per invito di Luigi Chiarini che presiedeva il convegno si è investigato se qualche aspetto della spiritualità contemporanea, o qualche opera realizzata dal nostro cinema, potesse aprire una via sicura; e indicare uno stile, un indirizzo unitario che potesse poi a sua volta influire sulla spiritualità dell'epoca che l'ha prodotto. Uno stile cioè che pur ispirandosi al già fatto, al già esistente, cancellasse ogni differenziazione espressiva imponendo e comunicando una ben chiara moralità. Da qui si è trascorsi, come era previdibile, a una discussione artistica; nella quale sono apparse in luce tutte le varie opinioni dei singoli. Cercherò di esprimere brevemente la mia.

Innanzi tutto per me il contributo teorico al sorgere di questo stile italiano non può essere assolutamente limitato a una generica esortazione all'ambiente, a un ennesimo invito alla fedeltà documentaria, all'elogio del guardarsi attorno. Se quello che auspichiamo è un modo unitario di concepire la vita, deve venire dalla intima spiritualità degli artisti; la scelta di un luogo piuttosto che un altro deve avere sempre una ragione profonda, provenire da una tendenza imperante nell'intimo, non da una ricerca ossequiosa al di fuori. La caccia alle materialità più salienti, agli atteggiamenti più esterni e speciosi di un popolo non porta assolutamente alcuna utilità. Naturalmente l'artista fa uso della propria esperienza e della propria conoscenza per dar corso alla propria visione interna, che non ha affatto da essere predeterminata da certi incontri di realtà. Quindi non faccio nessun invito all'ambiente; ossia lo faccio indirettamente. Dal momento che credo che gli artisti debbano risentire di una spiritualità ora circolante, ritengo che essi in tale modo dovranno risentire e comunicare i più salienti aspetti e caratteri della società e dell'ambiente; ai quali quella spiritualità ha fortissime colleganze. E del resto, per coloro che temono che nel cinema italiano futuro non faccia comparsa il mondo in cui viviamo vorrei osservare che ogni artista si rivolge sempre ai suoi contemporanei, agli uomini della sua società. E quando ci si rivolge ad una persona, noi senza vedercene continuamente adattiamo il nostro modo

di parlare al concetto che ci siamo fatti di quel che ci ascolta, alla mentalità probabile di lui; il quale, anche senza ribattere, è di continuo presente nelle nostre parole. Allo stesso modo l'artista parlando ai più esercita su sè stesso un controllo che a volte gli sfugge mettendo le sue espressioni al vaglio della possibile comprensione degli altri tutti; i quali sono quindi nella loro generalità, nella media presenti in ogni artista; perchè l'artista vuol essere compreso da loro; quindi cerca di far loro ritrovar sè stessi. Egli sa bene che, tratti lontano e in zone insolite, essi non lo capirebbero più; quindi se li tien cari. Il mondo esterno entra così fatalmente nella coscienza di colui che crea.

Detto questo, a quale forma di coltura, a quale aspetto della spiritualità odierna ci ricollegheremo per il nostro cinema? Auspicheremo per esso un indirizzo assolutamente autonomo; o ci porremo fra coloro, che son molti anche se non confessi, che vorrebbero rifarsi a un cinema straniero? Per rispondere a questa domanda è necessario innanzi tutto ricercare se vi sia e quale sia nelle altre cinematografie lo stile unitario che desideriamo per noi.

Tralasciando il cinema russo, che non conosco, e quello tedesco che si dibatte in guai simili al nostro, considero il cinema americano e quello francese. Ambedue ebbero, indiscutibilmente, un loro carattere unitario. Ma ambedue lo acquistarono perchè fu facile assorbire nel cinematografo, (dico assorbire e non trasporre), certi atteggiamenti spirituali imperanti nella letteratura delle rispettive nazioni e in ogni modo circolanti in tutte le manifestazioni espressive dell'epoca. E ambedue questi cinema, per assumere un aspetto loro indipendente, furon portati a legarsi a certe forme note di cultura, a mio parere quindi alle ultime derivazioni dell'esperienza romantica. Io sono infatti fra quelli che vedono nella fase attuale della cultura come gli estremi portati dalla grande esperienza romantica. Le sempre più sottili e unilaterali divagazioni espressive, le sempre più intenzionali e forzose rappresentazioni umane, le sempre più ricercate e consapevoli elaborazioni culturali di quello che parve all'inizio un impeto unificatore e primitivo, hanno portato all'attuale frammentismo. Tuttavia in alcune nazioni, come la Francia, in questi frammenti, questi atteggiamenti estetici così vari, si può trovare, fin dalla fine del secolo scorso, come una tendenza che io definirei, nella cultura francese, per amor di brevità, una « raffinata malinconia ». Ed è stato appunto a questa têndenza costante e sentita che si è ispirato costantemente il cinema francese, che ha trovato quindi, anche per il carattere incisivo, diretto, dell'arte cinematografica, atta a cancellare le sottigliezze e la pause antinarrative, una unità e un suo vigore.

Il cinema americano si è rifatto al baldanzoso risveglio spiritualistico che sorse in America quasi per reazione delle forze libere e indipendenti dello spirito di fronte agli idoli opprimenti dell'oro e delle macchine. E' un esulare da un mondo arido o un contrapporsi ad esso; a volte un farlo proprio, ma per volgersi a un ideale più salubre; ma comunque sempre un atteggiamento polemico, del quale son troppo noti i nomi dei massimi esponenti letterari, perchè li stia a citare. Or. bene il grande cinema americano è tutto legato a questo atteggiamento polemico; e anche le opere secondarie ne risentono; trovano anzi spesso un loro significato in quanto i personaggi diventano quasi insensibilmente gli esponenti e direi quasi gli eroi di una tendenza valida e indiscussa. Infatti tanto il cinema francese che quello americano ebbero come loro caratteristica di veder sempre, anche senza volerlo, assai al di là dei personaggi, di farne i signacoli di un atteggiamento universale, di compiacere con le stesse e ripetute espressioni umane qualche lato della sensibilità delle folle.

E questo non va detto solo per i personaggi, ma per tutto il complesso emotivo del film. Cioè qualunque soggetto predessero si sentiva che gli autori del film americano e francese risentivano di certe norme espressive circolanti, eran riportati a delle celebrazioni umane quasi di obbligo, era come un'ansia e una volontà costante di identificare nei personaggi gli esponenti di una visione preferenziale del mondo. Per questo parevano sempre risentire del culto della disinvoltura e della perfezione; ed eran condotti a una cura e una lucentezza di particolari che toglieva ogni complessità umana, o la risolveva di botto; i contrasti erano sempre lineari; e anche nei film più realistici e « europei » si insinuava uno stupore per l'avventura, un sentimentalismo robusto, ma senza ricerche psicologiche; una ispirazione decisa e diffusa con propri « conti da pagare ».

Nel cinema francese c'erano altri conti da pagare. Innanzi tutto la stessa ansia di ritrovare dappertutto gli esponenti e gli eroi di una costante tendenza. Ma qui non una levità, ma una pesantezza; come un precipitare per ogni personaggio fino a giunger alla più stupefacente forma d'abbandono, al lato più immutabile e sensitivo di lui; come un tributo perennemente versato alla raffinata malinconia; a tutto ciò che è specioso e troppo maturo. Così il cinema francese ritornava, in tono febbrile e convinto, agli stessi atteggiamenti; fino a giungere a volte, nei film più belli, come *Alba tragica*, addirittura come a un linguaggio solenne, a una esaltazione della corsa al nulla. Tanto era sentito l'aspetto del mondo, pur così negativo, da celebrare che quasi se ne faceva una celebrazione eroica.

Ora vien fatto di chiedersi: esiste in Italia una forma istintiva di guardare la vita, una espressione spirituale comunemente sentita da cui il cinema italiano possa trarre alimento? Non sembra. Manca questo denominatore comune di tutte le forme espressive; a meno che non si voglia riconoscere nel frammentismo stesso imperante in Italia come una sorta di realismo proprio di chi è ormai al di fuori delle più recenti seduzioni post-romantiche; e quindi pur facendo proprie tutte le forme di cultura, le investe con una direttezza e una semplicità senza pari. Tuttavia è indubbio che manca in Italia una spiritualità comune; o se pur circola una tendenza artistica unitaria, essa non ha ancor trovato un aspetto stabile e riconosciuto. Tanto è vero che non c'è nessun paese in cui lo spirito e il desiderio di critica sia più diffuso; ed è ovvio che il criticismo è proprio di chi pur essendo già al di fuori delle manifestazioni espressive antecedenti, non ha ancor appreso a superarle.

Ora io ritengo che agli ultimi portati del romanticismo debba succedere una forma di umanesimo. E per umanesimo intendo non tanto una inclinazione a esaltare, quanto a rappresentare l'uomo nel suo pieno, con una diretta e lineare indagine; in modo che l'uomo non appaia più come l'esponente di una tendenza, o il soggetto di una polemica e di un estetismo; non appaia un uomo nè troppo difeso, nè troppo giudicato; nè opposto idealmente, nè atteggiato preferenzialmente; ma un uomo in sè e grandeggiato nella sua realtà.

Sarebbe un vaglio critico più o meno cosciente a permettere questa dirittezza di rappresentazione; perchè ogni artista eviterebbe le divagazioni, le parzialità e gli abbandoni laterali come esperienze già note e superate. Sicchè ne verrebbe come una semplicità nutrita di tutte le complicazioni. Sarebbe come una soluzione, nella quale si manterrebbero presenti tutti i punti risolti; una soluzione che potremmo definire realismo, purchè non intendiamo questa parola come la compiacenza del troppo reale, che potremmo anche dire epicità se non diamo a questa parola il significato di esaltazione di qualcosa di limitrofo e di polemico, o di un aspetto sensitivo della vita; ma potremmo con molta più esattezza definire umanesimo.

Questa forma di espressione che io ritengo la più probabile e la più auspicabile può benissimo fare nel cinematografo la sua apparizione. Innanzi tutto il cinema è un'arte di straordinaria direttezza e semplicità; essendo oggettiva è per sua natura antiromantica; ed è invece per natura umanistica, perchè grandeggia sempre l'apparenza reale e palese dell'uomo. Per questo ritengo che il processo di sintesi e di rinnovamento che auspico sia facilitato dalle caratteristiche medesime del cinematografo. Un film può basarsi molto opportunamente

anche su di una semplice concezione critica, a causa della dialettica lineare e la semplicità dei motivi che sono sufficienti a un buon film. E infatti le premesse teoriche e critiche, appunto per la loro possibilità di essere trasmesse in termini di concetto, per la loro decifrabilità, non possono ricevere che una veste fantastica semplice e unitaria. Quindi si può credere possibile in Italia, dove questo interesse critico è tanto sviluppato, un cinema che, basandosi su di una tradizione culturale, muova alla ricerca di una nuova semplicità. Esauriti ormai gli incanti romantici, gli artisti colti e smaliziati e pur auspicanti una spontaneità nuova, potranno trovare nel cinema un campo d'espressione ideale. Mentre il cinema americano e quello francese cedevano quasi inconsapevolmente alle voglie imperanti, il cinema italiano può raggiungere con maggiore indipendenza la sua unità stilistica, con una visione del reale più veritiera e diretta; e tanto più spontanea quanto più materiata dalle esperienze più varie.

In una realtà poetica come quella del cinematografo, che non deriva soltanto dalle rivelazioni d'animo dei personaggi, ma dagli aspetti del reale con cui si fondono i personaggi, naturalmente un umanesimo dovrebbe fondersi con una plasticità diretta e forte, non volta al servizio di niente al di fuori; con un realismo che non significasse prona subitanza alla realtà, secondo che questa si va presentando, ma un grandeggiamento del reale per sè, col trarre dal reale stesso gli aspetti più vigorosi. Ad esempio nella maniera con cui il grande regista francese Renoir, venendo in Italia, intese trasformare il suo stile, quasi sentendo l'influenza del clima, o certe inevitabili necessità artistiche di un ambiente, a me par di ravvisare come un involontario inclinare a queste nuove forme di espressione. Egli conservò il suo pittoricismo, ma nei brani del film *Tosca*, che girò personalmente, quel suo istoriare sempre così raffinato perdette ogni nebbia; assunse una crudezza storicista, una allucinante violenza umana; una severità nuova, senza torbide indulgenze.

Ma non importa riportarsi a *Tosca*, per trovar esempi che facciano al nostro caso. Non sono ancora, si intende, manifestazioni della tendenza che prospettiamo; ma già ne portano i segni. Prendiamo un film recente: *Noi vivi*. C'è in questo film una forza realistica che sorprende. Si potranno elevare forti dubbi sull'esito artistico del film, ma non si può negare che c'è spesso una intenzione di far veritieri i personaggi, e ciascuno senza soverchi riferimenti ideali, con la propria umanità indissolubile, che non resta intenzione soltanto. Ogni personaggio non ha da esprimere altro che sè stesso, perchè è già abbastanza complesso e sconvolto, e spartito da tutte le passioni umane, per assu-

mere quell'aspetto deciso che gli occorrerebbe per rappresentare qualcosa oltre lui; per rivelare alla fine in sè una perfezione, un tipo, quindi una generalità che abbia in lui l'ennesima incarnazione.

Pensiamo alle riduzioni di Soldati da Fogazzaro e paragoniamole alle riduzioni di romanzi degli americani. Nei film americani appaiono subito i personaggi attesi e consueti, che lo stesso sentimentalismo robusto e agevole riduce sbrigativamente. Tutto è perfetto; ma essendo perfetto a volte è impersonale; non c'è la critica al romanzo, ma una diminuzione del romanzo, per trarne tutto il più liscio. Nelle riduzioni italiane, invece, un maggiore interesse critico; un tentativo di creare cinematograficamente del nuovo pur rispettando il vecchio già canonizzato nei libri.

Nel film di Chiarini *La bella addormentata* si ha un esempio di quella semplicità che io giudico possibile a posteriori di una consapevolezza critica. Per esempio la figura del notaio, eccessiva e fissa nei suoi atteggiamenti, mantenuta senza pentimenti in una eccitabilità infantile, non sarebbe stata possibile se Chiarini non avesse intuito, giustamente, che, per quel carattere di favola che egli voleva dare, una figura così assurdamente concepita e condotta, era proprio la più ragionevole.

Possiamo finire dando uno sguardo alle opere dei due nostri migliori artisti di cinema, Blasetti e Camerini. Anche in Camerini c'è una sorta di realismo, se non altro per quel suo studio accorato dei personaggi, per quella sua indagine attenta e benevola, anche se si intravede una preferenza crepuscolare; tuttavia in forme che non par risentire di nessuna voga. E in questo suo ricorrere in ogni personaggio a motivi di malinconie, ma senza perdere mai fiducia nell'uomo, c'è qualcosa che non è americano, nè francese.

C'è in Blasetti una vigoria e un realismo scanzonato, assolutamente nostrani. Egli non risente di una preferenza culturale in forma continua; e lo dimostra la facilità con cui cambia genere e spirito di soggetti, con esito artistico buono. Il suo stile si adatta a vari argomenti, che affronta senza impacci. Da ciò Blasetti parrebbe proprio l'esponente migliore di quelle forme espressive di realismo ed epicità che crediamo possano divenire comuni. Colla differenza però che manca a Blasetti una visione morale ben definita del mondo, una concettualità manifesta. L'arte di Blasetti difficilmente può aver seguito, perchè non consente appigli ai riecheggiatori; ed è anche in sè stessa poliedrica e mutevole; tanto è vero che i migliori film di Blasetti sono incontri felici in cui i suoi slanci e i suoi affreschi si sono ben adattati a un argomento; tanto che sono pregevoli sia *Vecchia guardia*, nel

quale c'è un'ortodossia programmatica in senso anche propagandistico, e *Salvator Rosa*, nel quale c'è una sorta di satira delle più facili pose di filantropia e di eroismo; con un risultato artistico, a mio parere, assai più rilevante, per il maggior sapore e concretezza dell'umanità descritta, pur restando l'aura immaginosa che la investe. In ogni modo nello stesso esteriorismo di Blasetti, in quei suoi ritorni a una grandiosità lineare delle figure e dei luoghi, senza tributi culturali, c'è già molto dell'« umanesimo » che auspichiamo. Anche se quello di Blasetti è un caso eccezionale, un meraviglioso equilibrio a cui non potrebbe pervenire senza più chiari fondamenti intellettivi una cinematografia intera.

Questo cinema italiano che io mi auguro, non sarà facile a venire, e più di tutto porterà ad esso l'evoluzione naturale della mentalità degli artisti. A me basterebbe se non altro aver fatto chiaro che non basta per ricercare certi effetti spettacolari proporsi quadri e figure di importazione straniera, perchè ciascuno di questi particolari era giustificato entro la complessa ma sentita estrinsecazione di una diversa spiritualità; mentre fatalmente noi, anche conservando fedelmente questi particolari, li trasformiamo e li adattiamo secondo la spiritualità nostra, quindi facciamo perdere ad essi l'aspetto genuino e ostacoliamo d'altra parte la libertà della creazione. Quindi non si ha da prendere dagli altri, ma piuttosto rifarsi ad essi, conoscendoli, per superarli. Per questo ritengo che si debba nei liimti del possibile, introdurre in Italia il miglior cinema straniero, affinchè sia possibile conoscerlo, indi oltrepassarlo in più originali sintesi.

ADRIANO MAGLI

Riesumazioni

Avviene, di quando in quando, che in qualche sala di pubblico spettacolo venga mostrata come « curiosum» la riesumazione di un vecchio film con il risultato, più che altro, di destare l'ilarità negli spettatori. Vi sono poi anche riesumazioni effettuate davanti ad un ristretto pubblico di cineasti ed in questo caso si tratta di vecchi film che, per una ragione o per un'altra, hanno sempre qualche cosa di notevole e vengono esaminati con curiosità direi quasi anatomica. Comunque la constatazione che si può fare più spesso da queste riesumazioni è che il film invecchia molto facilmente, specialmente dal lato spettacolare, e che certi lavori, che a suo tempo hanno commosso le platee e sono stati ritenuti dei capolavori, risultano non raramente sorpassati e non destano che indifferenza o ilarità perfino in coloro che quando li videro per la prima volta ne rimasero entusiasmati. La ragione di questo rapido logoramento dell'efficacia di un film dipende da varie e molteplici ragioni che non sarà del tutto inutile prendere in esame.

Anzitutto bisogna distinguere l'epoca in cui il film riesumato è stato realizzato. E' evidente che se esso appartiene al periodo primordiale della cinematografia, che può dirsi terminato con la fine della prima guerra mondiale, non potrà reggere il confronto con quelli venuti dopo nei quali la tecnica è enormemente progredita. Inoltre occorre tener presente che se il film è sempre il medesimo lo spettatore è cambiato. I sentimenti, gli ideali, lo stato d'animo di una persona non possono essere gli stessi a distanza di parecchi anni. Consideriamo per esempio alcune pose stilizzate e movimenti, che definirei danzanti, di Lida Borelli in alcuni dei suoi film migliori. Oggigiorno non possono che sembrare assurdi, ridicoli ad una generazione improntata ad una sana sportività. Ma bisogna pensare che verso il 1913-15 essi rispecchiavano, sia pure in un modo accentuato, diciamo pure esagerato, un determinato ambiente di quell'epoca. Credo che se oggi, per mezzo di un magico istrumento, potessimo guardare ed ascoltare una scena reale della vita di allora, qualche borghese dell'epoca, qualche ricevimento dell'aristocrazia o qualche festa da ballo, troveremmo che quella realtà, pur essendo lontana dalle esagerazioni del cinema, è per noi estranea e non potremmo concepire come persone vive e reali

potessero assumere atteggiamenti e linguaggio così affettati senza cadere nel ridicolo. Il film muto poi non è stato mai così realista come quello sonoro, si potrebbe quasi dire che il film muto stia alla poesia come quello sonoro alla prosa. Spesso un atteggiamento era un simbolo più che un movimento della vita reale, la sintesi di uno stato di animo, ed il pubblico di allora si era abituato a questo linguaggio visivo un po' simbolico così come i popoli primitivi nell'antichità con un solo segno grafico convenzionale esprimevano un'azione che noi descrivemmo con più parole.

Non bisogna inoltre dimenticare che il film muto qualche volta viene oggi proiettato senza accompagnamento musicale, cosa questa che torna a suo grande discapito poichè alla musica spettava in gran parte creare l'atmosfera di un tal genere di film. Mi ricordo un film in cui la Borelli, che indossava un elegante abito da sera, attraversava con passo ondeggiante un ampio vestibolo. Durante la programmazione il suo movimento in questa scena era accompagnato dal ritmo di un romantico motivo della « Danza delle Ondine » dalla *Loreley* di Catalani. Togliete a questa scena quel dato brano di musica a suo tempo scelto come adatto per quella determinata immagine visiva e proiettatela nel silenzio completo e l'effetto non sarà più lo stesso.

Inoltre, come sono pervenuti a noi i film che si riesumano? Quasi sempre incompleti e rappezzati alla meglio e la fotografia, fattore anche questo molto importante, mentre una volta era limpida e chiara, appare ora sbiadita, opaca, piatta. Le immagini hanno perduto la nitidezza dei contorni e le sfumature. E' come guardare i lineamenti di una persona nota attraverso una fotografia di un vecchio album ingiallita ed offuscata e quindi non è più la stessa cosa.

Un altro fattore, del tutto esteriore ma anche esso importante, è la moda. L'abbigliamento, non appena passato di moda, sembra terribilmente ridicolo e solo dopo un grande numero di anni esso riacquista un dato valore nel tempo. Basta un film di una diecina di anni fa per fare apparire comico un cappello o il taglio di un vestito. Anche se la moda attuale si ispira nelle sue linee generali a modelli degli ultimi anni dell'ottocento ed ai primi del novecento non bisogna dimenticare che si tratta di una semplice ispirazione trasformata secondo i gusti attuali e che una riproduzione veramente fedele, direi quasi fotografica dei costumi di allora sarebbe semplicemente impossibile per il gusto di oggi.

Si dice che il film invecchia prima del teatro. Questo è vero solo relativamente. Il teatro, anche quando la produzione rimane la stessa, rivive a distanza di anni con altri interpreti, con altri registi. Se il

pubblico di oggi potesse assistere alla recitazione di uno di quegli attori o di quelle attrici del secolo scorso consacrati dalla fama e il cui ricordo vive anche nella generazione attuale attraverso quanto ne è stato scritto o tramandato oralmente, proverebbe una grande delusione. Il modo di recitare che a suo tempo strappò l'applauso più vivo non sarebbe sentito con la stessa intensità dalla generazione attuale. Il tono della voce, la dizione, certe inflessioni che danno il colorito ad una frase non sono più le stesse. Anzi dirò di più: neppure la recitazione di un medesimo attore nell'identico ruolo è la medesima dopo una ventina di anni poichè l'attore, che fuori della scena vive la sua vita reale, pur restando essenzialmente il medesimo subisce le trasformazioni che il tempo opera in lui, non come attore, ma come essere umano soggetto a tutte le influenze esterne che un poco alla volta trasformano la psicologia delle varie generazioni. Quindi la sua recitazione si aggiornerà, sia pure inconsciamente, ai nuovi tempi.

Nelle riesumazioni di vecchi film questo non avviene poichè essa ci fa rivivere il passato nella sua genuina realtà senza alcuna possibilità di compromessi. Invece avviene, come per il teatro, che un soggetto possa rivivere molte volte sullo schermo a distanza di anni. Quanti rifacimenti non conta anche la nostra cinematografia? Non è tuttavia la stessa cosa. Inoltre quando noi ricordiamo un'interpretazione teatrale che ci è molto piaciuta avviene, come per tutti i ricordi, che si è portati ad accentuare i lati buoni dimenticando spesso i cattivi, si ricordano più i pregi che non i difetti. Tutto questo torna di svantaggio alla riesumazione cinematografica che è sempre di una fredda e meccanica obbiettività. Quindi nell'assistere ad una riesumazione occorre che il pubblico non solo dal lato tecnico ma anche da quello intellettuale sappia collocare il film nell'epoca in cui è stato girato e solo in questo modo potrà darne un giudizio sereno anche se non potrà sentirlo come lo sentì il pubblico del suo tempo.

Passiamo ora all'importanza che la riesumazione di vecchi film ha dal lato culturale, artistico e sociale. Per prima cosa occorre raccomandare vivamente l'istituzione di vaste cineteche che non conservino soltanto pochissimi film di eccezione e rari pezzi da antologia per il palato raffinato di pochi cineasti ma tutti i maggiori lavori di pregio di un'annata poichè il tempo darà loro un'importanza ed una significato che ancora noi non comprendiamo appieno. I film, specialmente quelli che trattano soggetti della vita reale con fedeltà e obiettività, acquisteranno con il passato del tempo un alto valore culturale anche se attualmente dal punto di vista artistico non siano dei capola-

vori poichè le generazioni future, che se ne varranno per conoscere quelle passate, non li osserveranno più dal punto di vista spettacolare ma li studieranno come una documentazione di tempi passati annettendo quindi un grande valore a determinati particolari che oggi, perchè attuali, passano inosservati. Un particolare di un abbigliamento, un esterno di una strada o di un palazzo che non esiste più, una frase idiomatica non più usata, acquisteranno un'importanza grandissima per chi vorrà trovare nel film un riflesso di vita passata. Non si dica che i soli documentari basteranno a far rivivere un'epoca. Essi lo faranno degnamente sotto certi aspetti e per quello che da loro si richiede, ma per quanto riguarda l'abito mentale, certi particolari della vita intima famigliare e sociale, le tendenze artistiche ed intellettuali di un'epoca, il film spettacolare integrerà ottimamente il documentario. Ancora la massa non comprende quale immenso valore col passare degli anni potrà avere un film ben conservato fra cento o duecento anni, poichè se così non fosse non andrebbero perduti al macero quasi tutti i film spettacolari dell'attuale produzione. Occorrerebbe quindi che in ogni Stato produttore di film vi fosse una Commissione che stabilisse con oculatezza quali copie dei film di ogni annata siano degne di essere conservate in una cineteca e che quindi si provvedesse per la loro manutenzione, poichè sarebbe necessario che non si deteriorassero in modo che gli spettatori delle future generazioni potessero avere veramente la sensazione che sullo schermo rivive il passato e non soltanto la sua ombra pallida e confusa. Fra cento anni, se le copie giungeranno in perfetta conservazione, si avrà la possibilità di dare un giudizio obiettivo sulla Garbo mentre invece non sarà più possibile purtroppo emetterlo sulla Duse poichè, metre della prima si potrà avere li'mmagine viva e parlante, dell'altra non vi sarà che il giudizio dei contemporanei. Con l'avvento, ormai prossimo, del colore e quello, più lontano ma a cui certamente si arriverà, della stereoscopia, il film si avvicina sempre più alla realtà e infine dovremo proprio al cinema, questa meravigliosa invenzione, la possibilità di far rivivere il passato, cosa che un tempo si sarebbe creduta possibile solo nel Regno delle fiabe. Gli studiosi si precipiteranno sui vecchi film con la stessa golosità con cui oggi appassionati bibliofili e scienziati ricercano antichi testi. Per questo occorre che la generazione presente si preoccupi un poco anche di quelle future e consideri il cinema qualche cosa di più di un semplice svago, tenendo presente che l'attuale film spettacolare fra moltissimi anni sarà chiamato a testimoniare della vita di oggi a integrazione dei film a carattere puramente documentario.

VINCENZO BARTOCCINI

Afsporet

(SPERDUTA)

Un notevole contributo estetico hanno portato, alla storia del cinema danese, Bodil Ibsen e Lau Lauritzen jr. con l'opera di questo anno: *Afsporet* (1). In sede di valutazione critica, non è facile discorrere — sia per la novità dei nomi concorrenti, sia per la unilaterale forma espressiva del lavoro — quali e quanti siano i motivi singoli, personali, che derivano ad *Afsporet* da Ibsen da Lauritzen (2): ma poichè non vale, qui, che il giudizio intero còlto nell'àmbito del linguaggio visivo, si dirà egualmente e decisamente che *Afsporet* ha la consistenza e la maturità di un'opera d'arte. Il motivo d'azione è assai tenue, e non rappresenta — forse — che il pretesto occasionale e contingente per introdurre la pittura di una società infima: la quale, tuttavia, nella stessa decadenza dei valori morali, trova la ragione e quasi la felicità di vivere. Un mondo, in verità, popolato d'uomini e femmine che alla vita non chiedono altro, ormai, se non la condizione medesima di vita: una famiglia di ladri e prostitute dove i vincoli si mantengono per la finalità pratica degli individui. Qui, turbata da una forte anemia nervosa che le ha sottratto la facoltà della memoria, penetra —

Origine: *Danimarca* Casa di produzione: *A/S Filmsatelieret Asa* Regìa *Bodil Ibsen e Lau Lauritzen jr.* Manoscritto: *Sven Rindom* Musica: *S. Gyldmark e P. Deutsch* Decorazioni: *Max Louw* Interpreti: *Poul Reumert, Iloena Wieselmann, Ebbe Rode.*

(1) Questi è il giovane figlio di Lau Lauritzen, cui si ascrivono, intorno agli anni 1922-25 molti lavori di regìa nei film interpretati dai comici Schenstrom e Madsen (Doublepatte e Patachon): delle quali opere, la più significativa fu la parodistica interpretazione del « Don Chisciotte ».

(2) Davvero non si comprende, da noi, quell'indulgere continuo alla traduzione inesatta dei titoli, specialmente là dove essi racchiudono un significato più appropriato e meno banale dell'opera: perchè dunque hanno voluto tradurre AFSPORET nello sciocco ed inutile morboso ALLA DERIVA, e non in SPERDUTA, ch'è la giusta terminologia desunta dall'originale?

ormai « afsporet », cioè « sperduta » (3) — la figlia di un noto professore danese, Esther Berthelsen; e qui vive, accettata per una forma di curiosa attenzione e di interesse umano, quella parte ultima della sua esistenza solo interrotta, a volte, da improvvisi sprazzi di brevi reminiscenze. In quello che ormai è divenuto, poichè dimentica di sè e delle precedenti condizioni, il « suo » mondo e il nuovo ambiente sociale, Esther non solo riconcilia allo spirito (inconsciamente, o — si dovrebbe meglio dire — conscia al di fuori di sè stessa) il ritmo e la realtà vitale, ma lo accentua anzi e lo conclude con l'innamoramento per Janus (detto « Il Faina ») da poco rientrato nella « famiglia » dopo un periodo di carcere. La dedizione estrema a Janus — Esther vive veramente e interamente tutto ciò — conduce infine la donna a suicidarsi quando la polizia è sulle mosse di catturare l'amante. Nella sequenza finale, dove l'uomo (Janus) teme per la incolumità della donna (Esther) al segno di volersi arrendere perchè non le accada una disgrazia, e la donna a sua volta impugna l'arma per difendere colui che ama, avviene lo scioglimento psicologico — più che narrativo — della vicenda. Esther si uccide: ma il sacrificio, pur evitando la uccisione di Janus, lo fa egualmente dare alla giustizia. « Nello stesso momento » — sono le parole medesime dello scenario — « il padre di lei viene per cercarla, in sèguito alle notizie fornitegli dal « Misero » (3); si avvicina al corpo della figlia e rimane lì presso nel più profondo dolore. ».

C'è, in questa concezione finale, una ingenuità non calcolata e anche, credo, meglio significativa di tanti motivi europei nelle opere di basso ambiente sociale. Non è peraltro allusione, qui, alla inquadratura ultima di *Le jour se léve* (Carné) a cui può essere in certo senso — di contenuto, però, riavvicinata quella di *Afsporet* dove il padre contempla la figlia, morta, dall'esterno limite della camera; ma piuttosto si vuol dire di un superamento formale nei confronti delle pretese e banali notazioni scenografiche di molti europei. E un grave errore d'interpretazione sarebbe quello, in verità, di accostare sia il nucleo narrativo che lo stile (e soprattutto lo stile) alle esperienze psicologiche e di pensiero del cinema francese. Ché in *Afsporet*, nel predominio caratteristico dell'atmosfera, eccelle la accuratezza indagatrice degli ambienti e una scelta sobria (ma interamente funzionale) del materiale plastico secondo intuizioni di puro spirito nordico: quello,

(3) Uno dei componenti la « famiglia » (dove ad ognuno è dato un particolare nomignolo) che ha funzione di ricattatore ed agisce per l'impulso di antiche rivalità.

in sostanza, che riconduce la memoria ad alcuni particolari di Sjostrom, alle sue osservazioni malate di lirismo obiettivo: alla mimica interna (e poco recitativa, quindi) delle figure analizzate dietro le cortine di basse e quadrate finestre svedesi, e a tutto un « movimento » — insomma — che nasce da una non azione dei mobili, dei panneggi, dei tipici soffitti nordici quando paiono incombere, rinserrando i personaggi, a delimitare acutamente gli stati d'animo. Ecco dove nasce la vera psicologìa del linguaggio di cinema: nella disposizione scenografica, che è per sua natura muta e dice assai più del dialogo, delle lacrime o dei sussulti provocati, negli attori. E quand'essa non sia un puro fenomeno d'isolamento, quando cioè viene sorretta — come in *Afsporet* — da una rigida applicazione sintattica (e diciamo pure grammaticale) delle funzioni ideali di spazio e tempo, ne esce logicamente — per quella logica che è pur sempre a posteriori nell'opera di arte — perfezione creativa e non semplicemente riproduttiva. Non esiste — come dimostra a sufficienza il film di Ibsen e Lauritzen — contenuto o realtà che non possa ripetersi all'infinito qualora veduto e rivestito da forme sottilistiche diverse. Accusando, poniamo, il cinema francese di attaccamento a situazioni morbose e di continuità intuitive al medesimo argomento, si pecca nel termine estetico vero e proprio: e ciò che piuttosto si deve imputare ad alcuna parte di quel cinema gallico non è l'insistenza intorno a un determinato contenuto (quante « Veneri » non si sarebbero dunque dovute scolpire?) bensì il movimento, la scuola, l'accademia che sono nate a fianco dei pochi artisti validi. Non si può nemmeno dire, perciò, che il mondo di *Afsporet* sia vecchio, sorpassato o decaduto, in quanto esiste — invece — la presenza di uno stile individuale che è nuovo e suscettibile di originalità descrittiva. E che cosa, in sostanza, ha artisticamente contribuito ed aiutato il « modo di esprimersi », « il punto di vista cinematografico » di Chiarini e Pasinetti, nelle loro opere recenti, se non la indovinata scelta ambientale interna (*La bella addormentata*) nell'uno e il materiale d'ambiente, esterno (*Venezia minore*) nell'altro?

Se si dovessero tracciare paragoni e riferimenti, in uno studio critico del migliore linguaggio visivo attuale, non si potrebbero che giustamente unire attraverso una linea estetica conduttrice (la « linea » scenografica) le imàgini di Chiarini, Pasinetti, Ibsen e Lauritzen. Come le opere degli autori italiani già individuati, così anche *Afsporet* porta a meditare con maggiore intento critico sui valori segreti della grammatica e della sintassi visiva: e può anche condurre alla conclusione (niente affatto paradossale) che il cinema ha compiuto, nel breve tempo di mezzo secolo, una evoluzione di corsi e ricorsi analoghi a talune

situazioni letterarie, pittoriche, e artistiche in genere. Poichè, in effetti, questo modo attuale d'espressione — nei migliori registi — è un ritorno quasi schematico alle fonti pure del cinema nordico e del primo western americano: espressione concisa, serrata, dove scompaiono quasi interamente i movimenti di macchina, ai quali si possono veramente attribuire toni e attitudini di decadentismo (in Sternberg), di agitato romanticismo (in Duvivier) o di costruzione infiorata d'arabeschi (in un certo bizantinismo di Forst). E peraltro, anche se l'inquadratura singola, in sè stessa veduta e considerata, non può dare la misura estetica di un'opera, in quanto deve essere raccordata all'intero complesso dei valori (ritmo, montaggio, tempo e spazio), dalle due immagini qui riprodotte si può tuttavia cogliere, egualmente, lo spirito che ha informato la parte nel tutto, e il generale nel particolare. Si noti dunque come esce — pur da un semplice fotogramma — intera e stagliata nella sua essenza morale la figura del « Misero » (la cadenza luministica accentua il valore analitico della sua igienica occupazione) o l'adagiarsi quasi barocco delle due prostitute nei contorni plastici della loro camera. Non è qui, certo, il valore di una espressione recitativa a ricavare il substrato sentimentale e psicologico, ma lo sono piuttosto le ombre e le luci che oscurano o stagliano i particolari: quella gamba, quelle pagine bianche, quel paralume a ventaglio nell'angolo della curva murale. *Afsporet* procede in ogni sua parte con la medesima, incisiva analisi; dove pertanto la singolarità non si sottrae alla pluralità degli elementi, e conserva intatta — alla fine — la coerenza dello stile, così come si determina attraverso il taglio visivo delle inquadrature, fuse poi in ordinato e mai dispersivo o disorganico montaggio. E, per il solo fatto della sua unità e coerenza, trascende ogni valore che soltanto una critica partigiana può volutamente sconvolgere o collocare su un piano di squilibrio morale: il che rivela e dimostra, in sostanza, come la vera moralità di un'opera d'arte sia ancòra e sempre nella sua stessa perfezione estetica.

GUIDO GUERRASIO

I film

GIACOMO L'IDEALISTA

Paese d'origine: Italia — *Produzione*: A.T.A. — *Distribuzione*: Artisti Associati — *Regia*: Alberto Lattuada — *Soggetto* dal romanzo omonimo di Emilio de Marchi — *Sceneggiatura*: Aldo Buzzi, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada — *Interpreti*: Massimo Serato, Marina Berti, Andrea Checchi, Tina Lattanzi, Armando Migliari, Giulio Tempesti, Dina Romano, Giselda Gasperini, Silva Melandri, Domenico Viglione Borghese, Giacinto Molteni, Paolo Bonecchi, Nelly Morgan, Attilio Dottesio — *Scenografia*: Fulvio Paoli — *Costumi*: Gino Sensani — *Musica*: Felice Lattuada — *Operatore*: Carlo Nebiolo.

Lattuada, giovane regista alla sua prima prova, ci ha dato un film moralmente dimostrativo: la stanchezza, la negazione d'ogni stimolo, la prudenza commercialista e il disinteresse per i propri fini sono abitudini di un costume cinematografico che i registi devono finalmente impegnarsi, con audacia e forza interiore, a vincere, a sbaragliare. Questo prima di tutto, è il senso, magari polemico, ma non perciò meno strettamente morale, del film che Lattuada ha preparato. La civetteria e il cinismo, e tutta quella idiota confusione in cui si agita e sbatte il nostro cinema, sono qui evitati alla larga; e l'impressione che abbiamo riportato è che nel giovane cinema si lavora con coraggio e capacità morale per scuotere la maligna sonnolenza del pubblico. E' un gioco grosso, quasi imponderabile e, per arrivare a svolgerlo tutto e finire la partita, bisogna talvolta perfino far ricorso a compromessi.

Dato che il film, strutturalmente, ha grossi difetti, falli e lacune, parliamo subito di questi: per dire che, all'evidenza, tali errori risalgono a una sceneggiatura impropria e frammentaria, a una sceneggiatura che non ha un controllo narrativo di forza semplice e naturale. Non è provato che tutto debba risalire a quel male iniziale: ma per grandissima parte ciò è visibile. Non ci sono nel film personaggi vivi, non ci sono figure ricreate; i loro gesti, il loro stesso dolore, non si comunica allo spettatore, il quale può pertanto autorizzarsi tutte le indifferenze, tutte le freddezze, tutte le assenze.

Infatti, la storia narrata dal De Marchi con grande calore umano

e con una fervida violenza espressiva, e che poteva trarre le sue più forti suggestioni da un sano realismo e da una approfondita analisi psicologica, è stata invece portata sul piano, freddo e sonoro, della ricerca formale. Tale indirizzo e lo schematismo emotivo che ne deriva, non dubitiamo siano da attribuirsi a uno degli sceneggiatori, già colpevole di altri e non pochi peccati analoghi (da *Acciaio* a *Sissignora*, da *Piccolo Mondo Antico* a *Tragica notte*). L'unica cosa che ci colpisce è che a far le spese di queste colpe sia stato questa volta Alberto Lattuada, che conosciamo come un realista chiaro, arguto e appassionato, la cui mano ha avuto modo di manifestarsi nel film solo qua e là impedita nel resto dall'impostazione fondamentale e forse da un reverenziale timore.

Inoltre, proseguendo nelle riserve al film, noteremo come quella società ottocentesca non è sufficientemente individuata, perchè non è mai giudicata, ed è lasciata lì, amorfa del tutto, inconsistente, neutra. Eppure il marcio e la smidollata albagia di quella nobiltà in qualche modo, da qualche parte doveva espressivamente trapelare e non lasciarsi sottintendere per vie che non sono le vie cinematografiche. Certo, nel cinema, è sempre più facile giudicare l'individuo che il gruppo, e il gruppo più di una società: ma è qui che la sceneggiatura, se riesce a sapere quello che vuole, deve assolutamente pesare. Così, in questa società, della figura di Giacomo — vivace di una sua intima e fervorosa vita — non rimane che un'esteriorità che ci sembra falsata, tutt'avvolta, com'è, di una sua untuosità e ossequiosità piccolo borghese. E perchè tanta indulgenza verso le macchiette (un po' convenzionali, perfino) delle due zie, la cui aristocratica cattiveria si rivela solo in qualche battuta?

La recitazione, quantunque spesso sostenuta e potenziata da un intelligente uso di primi piani e, in genere, dei mezzi della ripresa, risulta anch'essa troppo spesso manchevole. Da Massimo Serato, il regista doveva spremere, supposto che ciò fosse possibile — ma forse non lo era —, qualcosa di più, per salvarlo dalla gelida mediocrità in cui si dibatte senza scampo. Della Lattanzi, non si può dire che dia un saggio misurato e ragionevole delle sue possibilità espressive, mentre Molteni è ancora troppo affidato ad una recitazione teatrale e gesticolante, che non fa affatto presentire quella, tanto più precisa ed attenta, di *Quattro passi fra le nuvole*.

Marina Berti ha uno dei volti più acuti e significativi che il cinema abbia presentato da molto tempo a questa parte: e dell'averla scovata e dell'averle coraggiosamente affidato il primo ruolo nel suo film va dato atto a Lattuada. Bellissima, con due occhi impagabili per ardore malinconioso, estremamente sapidi, timidi e curiosi, quasi sempre

« veri ». Ma nonostante tutte le cure e gli sforzi del giovane regista, che deve averla condotta sul filo di una recitazione misurata e millimetrica per renderla il più espressiva possibile, neppure lei riesce a salvare il suo personaggio e scarta con manovre ingenue quelle prove dove si sarebbe rivelata la sua vita interiore: si direbbe che dentro suoni a vuoto, sia vagamente inafferrabile. E se di grande efficacia e sensitività plastica sono le inquadrature di lei dormiente (una statuina di cera tra le più pure, dove non ha il sopravvento se non quel palpito insensibile di luci e di respiro che la ricordano viva), pure è falsa e inefficace la sua disperazione nelle scene seguenti. Gli unici suoi momenti felici sono nelle lunghe sequenze della fuga e del ritorno alla casa di Giacomo nell'atmosfera allucinata e delirante della febbre.

Tra gli innegabili pregi del film, viene anzitutto il personaggio interpretato da Andrea Checchi, che, per la sua intelligenza espressiva, va rivelandosi, con un bel crescendo, uno dei nostri attori più alacri e su cui si può contare sempre, a cuore sicuro. Nei colloqui col padre e nella scena che precedono la violenza, Checchi raggiunge tutte le sue possibilità, e sono possibilità che nessun altro attore oggi può vantare in Italia. I suoi primi piani delle scene della violenza — qualle forza intensissima e intensamente comunicativa nel socchiudere e riaprire le labbra, nel nervosismo delle mandibole, nel luccicare degli occhi, nell'agitazione muscolare che ha, nel suo disordine, sempre qualche ragione di armonia, di ritmo — sono davvero esemplari e « degni d'un'antologia ».

Altro grande pregio è la scelta felice di alcuni elementi visivi che rivelano le qualità di Lattuada e la sua conoscenza del più autentico linguaggio cinematografico (la perfetta caratterizzazione visiva del personaggio interpretato da Checchi: dalla lettura di libri pornografici, al differente contegno da solo e di fronte agli altri, a quel gesto che stigmatizza la sua incosciente perfidia: il lancio dalla finestra del gatto che faceva le fusa nella sua stanza). Del resto, il naturale talento di regista di Lattuada ci è testimoniato anche dal moderato e sempre funzionale uso dei movimenti di macchina, dalla precisa scelta di certe angolazioni, dall'impiego intelligente e appropriato di primi piani.

Inoltre, con che amore, con quale conoscenza il regista è andato a scovare in quest'anonima orbita di popolo lombardo i suoi tipi, solo apparentemente secondari? L'avvocato socialista, il prete, il maestro della banda, l'oste, i contadini dell'osteria, il sordo, il barcaiolo, l'uomo dalla barbetta, i carrettieri e le vecchiette, sono essi stessi una vicenda

sociale di primo piano, un giudizio morale perseguito ed espresso con naturalezza.

Da tempo si faceva gran parlare dei così detti « esterni » che Lattuada andava scegliendo, e può darsi perfino che la stessa attesa dei curiosi sia stata sorpassata. Il regista ha visto una nuova, una vera Lombardia, malinconica e vera, umorosa e ragionevole, panica e discreta come quella di Don Alessandro. Ha visto il colore dell'aria, quel grigio leggero e ambiguo, di una lenta uniformità. I pianori di neve sono delle sensazioni durevoli, protratte fino al limite che era consentito alla loro natura più segreta. L'Adda ricciolut,a su cui grava quel velo quasi caldo e timido di nebbia, quelle sponde di mota che sembra morbida come seta, è tra le più vere che abbiamo conosciute.

E in questo inedito e umanamente indagato paesaggio lombardo, si svolgono alcune delle più raggiunte sequenze, per forza di ritmo e di plasticità: il ritorno del garibaldino, la prima scena d'amore tra Giacomo e Celestina, la fuga di Celestina verso la casa di Giacomo.

Dopo tutte queste bellezze, reali e concrete, che sorprendono e sospendono a un filo immaginario che è perfino al di là della vicenda, ripiombiamo di peso nel corso più terreno del film, e il contatto produce un raggelamento, uno screzio: il racconto ricomincia freddo e lontano.

Ma insistiamo, al di là degli stessi gravissimi errori, sul fatto morale di questo film. Il giovane regista s'è scelto un romanzo di De Marchi e, come abbiam detto altra volta, la scelta fa parte, in Lattuada, di una vocazione, e anzi si direbbe del sangue medesimo.

La qualità lombarda di *Giacomo l'idealista*, infatti, sarà reperibile in quella che è forse la ragione singolare e ultima. Perchè il film ha una tale ragione, avvolta e scaldata nella piena dei suoi affetti generosi e malinconici, e cioè in quella che, secondo una abusiva terminologia, potremmo definire la tesi, la tesi dimostrativa, l'assunto morale, l'allegoria che spinge e trasferisce i suoi valori al di sopra di ogni bellezza intuita e sentita. Ed è un'allegoria cristiana, cristiana nel senso meno reazionario che si possa attribuire all'aggettivo, quando si intenda un cristianesimo assolto nella sua calma e nella sua verità accettata, nella sua necessità umana, che sacrifica tutto, per accettare tutto.

Noi non saremo disposti a farci assorbire, noi non saremo, nè con la mente nè con il sentimento, d'accordo con la tesi che Lattuada instaura. Ma ecco finalmente un film che ha il coraggio della propria significazione, delle proprie responsabilità, il coraggio di tutta la verità senza compromessi.

Che i personaggi principali non siano stati raggiunti e confortati

da un'evidenza assoluta, è certo un peccato che incide sulla sostanza del film, e che lo rende, come s'è detto, privo di quel mordente emotivo, di quella violenza che prende in un'orbita di narrazione le cose e gli spettatori, per non lasciarli più. Il film, che pure possiede una sua tecnica narrativa non indifferentemente impostata, lascia freddi, freddi nello stesso corso dei pensieri che suggerisce, ma che suggerisce alla lontana, come un rumore, come un battito monotono.

Eppure ecco finalmente un regista con una faccia, comunque essa sia, con un mestiere, con un sapore: con una cosa da dire, necessaria.

ANTONIO PIETRANGELI

Gli intellettuali e il cinema

PER UN FILM SU RACINE

La furia del pubblico referendum è indubbiamente una prerogativa di proprietà anglosassone, angloamericana, ma non per questo è stata meno universalmente democratica, ed è probabile che, tutto sommato, alla gara internazionale referendaria, la dolce Francia, terra di Cartesio e di Dreyfus, arrivasse sempre buona seconda; e non le è mancata l'occasione di apparire vincitrice morale.

Il medio borghese della terra d'*oil*, la cui presunzione culturale è sempre stata piuttosto vistosa, non appena intravede uno spiraglio da dove possa lasciar trapelare, nel cielo superiore della pubblicità, un filo della sua originaloide saggezza, non se lo fa dire due volte. Appena il sipario trema per sollevarsi, tutti i lumaconi, testuggini e tartufi della repubblica partono in quarta, si accendono, si sfogano, scoppiano, sprizzano fuori tutte le magagne della loro genialità democratica — genialità penosamente uniforme, libera e pagata a ore, a un tanto al metro, carica di una elettricità leggermente frenastenica.

Il mito di esercitare l'intelligenza non più per se stessa ma come pubblico spettacolo, all'incanto, è lo specchio inverosimile di questo temperamento referendario imbalsamato, profumato all'acqua di rose finesecolo, o impappinato e impomatato nelle cifre delle più vecchie avanguardie. E' l'inventario dell'aridità più spietata, più repubblicana, ostentata come una fortuna impagabile.

Allora, insieme ai medioborghesi, alle femmine caratteristiche, anche gli sguatteri dell'intellettualismo cosiddetto cartesiano, miseramente sboccato — e magari è un tragicomico sbocco — nei surrealismi applicati, prendono quota, si imbarcano sugli stessi vaporini carichi di balle non di cotone ma di trovate, e, in pittoresco disordine tutto democratico, viaggiano verso Citera, verso questo giardino di Armida dove si danno il *rendez-vous* tutte le astratte fioriture di una intelligenza piacevole e disfatta.

Arriva il referendum e mezza Francia è all'opera, si affaccenda a compiere il piccolo gesto da nulla di una invenzione arretrata o trasportata, da mettere in vetrina, di una ideuzza stralunata, di spiritati indovinamenti, di

riesumazioni di archeologici ordini della pubblica commozione, di camuffamenti arbitrari ridicoli sbruffoni o smancerosi, di intuizioni slavate, di esclamazioni pedestri.

Questi celebri barbieri della grande *débauche*, pieni di una cattiveria dolcificata alla saccarina, trovano finalmente nel referendum il modo di fare la loro strepitosa e malandata genuflessione, di seconda mano o di terza gamba, arretrata, sfumata, *nuanchée*.

Idee disposte a pendolo tra i due estremi della convulsione intellettuale e della imbecillità, sfogo di una cultura repubblicana specializzata nei lampi indigesti, nei fulmini della leggiadria e sciocchezza opportunamente democratiche, a bombetta e stiffelius.

Nel referendum, come su un autobus affollatissimo, tutti si danno la mano, si mettono a catena, per essere più compatti, più resistenti, e così fare una bella scena con la fanfara provinciale, dove ognuno è tenuto a fischiare nel suo strumento l'aria che più gli piace.

Il referendum è in Francia una tipica ed essenziale bandiera dell'istituto liberale, in quello che esso ha di più patriottardo e di più acrimonioso. Lì ognuno stuzzica le cervella, titilla il ponte di Varolio, la duramadre e altre pensose anatomie, senza il minimo sospetto di ironia: tutto è tremendamente serio, è una liturgia forsennata; è la corsa nei sacchi all'idea più centrata e folgorante.

In se stesso, cioè se non fosse applicata sotto certe condizioni climatiche e telluriche, a certe latitudini, il referendum sarebbe una istituzion innocente, se non finisse per diventare un vulcano da kermesse, da fiera, da circotogni, da baraccone letterario sentimentale oratorio commemorativo, e non infarinasse di tante stravaganze sospette, seriose o irriverenti anche il catafalco di certe persone che in fondo erano la gloria anche della Francia.

* * *

E nel 1939 toccò anche a Jean Racine.

Agli inizi della grande *année racinienne* le « Nouvelles Littéraires » indicono con gran frastuono di timpani e di trombe un plebiscitario referendum per trovare un degno modo di commemorare il poeta. Le risposte, diversissime e stravaganti, piovvero numerose con gran sfoggio di coltura e d'ingegno.

Ma se un gruppo di benpensanti — con alla testa Roland Dorgelès — proponeva di finirla una buona volta con i discorsi e le feste, le statue più o meno incoronate e le cerimonie ridicole (« *Qu'on entretienne par des fêtes et des monuments la fragile mémoire de certains grands hommes voués a l'oubli, je me l'esplique, mais avouez che celui-ci n'a rien de pareil à*

craindre. Il a fait sa statue lui-même, avec des mots que rien ne détruira. Si les monuments se calculaient en proportion du mérit et qu'on prît pour mesure l'effigie de Gambetta, c'est au moins le Mont Blanc qu'il faudrait dédier à l'auteur de Phedre. *Et si l'on doit l'honorer de grandes discours politiques, je préfère le silence* ». R. Dorgelès — « *Pas de mauvais bronze. Et pas cérémonies ridicules. Et pas de mauvais discours. Et pas de fêtes, bêtes a faire pleurer...* » Luc Durtain), si scatenarono, in un orgia di intellettualistica imbecillità, le proposte più ridicole e più elaborate: messe pontificali e cortei compositi, statue e sacrari, trasmissioni radiofoniche e celebrazioni scolastiche, pellegrinaggi e concorsi. Perfino i giuochi a premio di alcuni giornali vennero impostati sul nome o le opere di Racine (« Le jeu des epilogues », « Le jeu des definitions » de « Les nouvelles Littéraires » ecc.). Un progetto di onoranze fondato sulla traslazione del corpo del poeta al Pantheon aveva previsto tutto (« ... *sur les marches du Panthéon il recevrait les honneurs:*

a) *d'avions qui lanceraient des fleurs.*

b) *du défilé des troupes, notamment des St-Cyriens (en souvenir des St-Cyriennes pour qui* Esther *et* Athalie *furent composées*).

c) *de la présence du Chef de l'Etat, du Ministère, des Cinq Académies, du Corps diplomatique au grand complet, des corps constitués de l'Etat.*

d) *Représentation extraordinaire à Versailles d'*Esther *et d'*Athalie.

e) *donner le nom de Racine à l'un des navires en construction*).

Accurati servizi funebri, pellegrinaggi ferroviari con trasmissioni radiofoniche che tenessero immersi i viaggiatori in una adeguata atmosfera raciniana, dettagliati progetti di cavalcate storiche e di feste in costume vennero escogitati dai più esigenti amatori di Racine.

Proposte di monumenti e sacelli (Antoine, Henry Favier che presentò alcuni bozzetti) di balletti coreografici (« Hippolyte » di V. Rietti da eseguirsi all'Opéra da Serge Lifar) si alternano nelle pagine delle « Nouvelles Littéraires » alle poesie di più o meno illustri tromboni (Maurice Rostand, André Stirling, Amélie Murat, ecc.) e alle richieste di rappresentazioni raciniane (riprodurre la « prima » di *Iphigénie* nei giardini di Versailles « *sur une scène improvvisée et en plein air* » Fortunat Strowski — « *Je suggére que l'Etat consacre un tout petit budget à donner au Trocadéro une vingtaine de représentations de* Phèdre, Andromaque, Britannicus, Bérénice... » Denys Amiel — Rappresentazioni di *Phèdre* con Marie Bell, Abel Bonnard — Creazione di *une troupe ambulante de jeunes comediens* che desse rappresentazioni gratuite per tutta la Francia, il Belgio e la Svizzera, ecc.).

Esecuzione di vari brani musicali (Saint-Saëns, *Andromaque* — Hendel, *Bérénice* — Mendelssohn, *Athalie* — Massenet e Wagner, *Phèdre*, ecc.); di-

scorsi (J. Giraudoux, Thierry Maulnier, Maurice Rat, Gonzague Truc, M.me Dussane, H. Bordeaux — N. L. 23 dic. 39 —, André Maurois — 23 sett. — Etienne Gilson, ecc.); raccomandazioni di non trascurare questo o quel Racine (« non si dimentichi il R. cristiano che illumina l'altro R. d'una luce nuova », Daniel-Rops); messe più o meno cantate nelle più varie abbazie di Francia (a Saint-Etienne sotto gli auspici della « Société des Gens de Lettres et de l'Association de la Critique Littéraire », con i *Cantiques spirituels* e un discorso del canonico Calvet — a Nôtre Dame de Saint-Waast — ecc.); letture esemplari di brani di Racine (« *Copieau donnerait lecture du* Discours *prononcé le* 2 *janvier* 1685 *par J. R. devant l'Académie Française* — Edmond Pilon) si succedono in ordine sempre più serrato.

Jean Cocteau vuole essere Nerone di *Britannicus* (« *Comme j'estime que chaque poëte drammaturge doit collaborer dans la mesure de ses limites à l'apothéose de R., j'offre — car un spectacle exigerait trop de frais — une séance radiophonique de Britannicus ou j'interpreterais mois-même le rôle du Néron, M.me Simone m'a promis de jouer Agrippine, et Jean Marais Britannicus. Marcel André accepte le rôle de Narcissus. Il suffirait donc de trouver les autres rôles parmi le innombrables amoureux du plus extraordinaire horloger des rouages humaines* »); padre Gillet, generale dei domenicani, trova modo di esprimere ancora una volta i suoi voti umanitari a buon mercato, mentre schiere di celebratori solidamente costruttivi pretendono enormi statue (di cui alcune tra le frontiere francese, belga e svizzera « a ricordare che i geni della Francia appartengono a tutti i paesi di lingua francese ») e altri — originale a ogni costo — propone di *déclasser Racine* (*Personellement je ne vois qu' une façon de promouvoir la gloire de Racine; ce serait de le* déclasser, *savoir d'interdire qu'on le lise et explique dans l'enseignement secondaire; en somme le placer parmi les auteurs dangereux, audacieux qu' on réserve pour les adultes. Et le faire ainsi bénéficier de la même situation de Baudelaire* ». André Thérive).

Ci sono, infine, ultima gloriosissima e nutrita schiera, gli amatori cineasti che sostengono a gran voce che « Racine à l'ecran » è il solo mezzo di raggiungere la massa. E ognuno sa tante belle cose che si potrebbero fare col cinema e immagina propone suggerisce un suo tipo di film a colpo sicuro. Alcuni stabiliscono addirittura le grandi linee della sceneggiatura (P. Durand), altri sognano documentari più o meno elaborati o simbolici. M. Ancelet cerca un « comprimé » di Racine con una formula « pubblicitaria »: (« *Etablir un film d'une nature particulière: un comprimé, un pout pourri de la tragédie, pouvant avoir la forme d'une représentation muette, mais excessivement naturelle, avec un récitant — comme le* Roman d'un Tricheur, *de Sacha Guitry. Quelques vers de la tragédie y seront récités, mais le but essentiel n'est ni litteraire, ni anedoctique, mais publicitaire: il doit*

donner l'envie d'assister à la pièce, avec beaucoup de mise en scène, un jeu très naturel — ne pas offrir les vers —, des acteurs non tragédiens; et pas au Français — les gens se méfient »). Il romanziere Réné Jonglet sogna invece *un film qui produise un choc populaire* e pensa a Walt Disney come realizzatore (e forse a un suo Racine-Mikey-Mouse!). L'architetto Jean Charles Moreau vorrebbe che *la passionnante histoire de Port-Royal nous fût contée par le moyen du film parlant dont Racine serait le guide délicieux et concis.*

La proposta di Constant Burniaux ha, per contro, scopi didattico-pedagogici: *Je songe à un film, historique et anecdotique, sur l'èpoque de Racine. Ce film préparerait hereusement une seconde manifestation... une causerie sur Racine, causerie vivante montrant la beauté de la langue classique, et où l'on dégagerait, de la vie et des oeuvres, ce qui est humain, ce qui est le plus trasmissible, ce que survit malgré les costumes et les décors différents... dans toutes les classes où elle pourrait être comprise* ».

E reclamano un film ancora Jean Destieux, Edmond Pilon — l'editore del Racine della « Pléiade » — M.me Dezardillière, P. Rouland, E. Faucillon, Bellevaux-Durand, M. Auger, F. Lenglet, P. Corbes, ecc.

Ora — si pensi — tutto questo fiorire e sbocciare di idee folgoranti e strampalate non è disorganizzato o autonomo. Nascono come funghi per ogni dove e prosperano di una comica e pubblicitaria vita commissioni e sottocommissioni, comitati e sottocomitati che sudano e ponzano per tutto il suolo della dolce Francia. Ogni paesetto che si rispetti e che abbia avuto l'onore di essere stato anche solo ricordato da Jean Racine non può fare a meno di avere un tutto suo « Comitato per le onoranze ». E i programmi, elaboratissimi e cronometrici, si susseguono particolareggiati e perentori. (Una messa nella cattedrale; durante la messa, le ragazze delle civiche scuole canteranno i cori di *Athalie* e di *Esther*; esposizione al municipio dei documenti riguardanti Racine e il suo tempo; banchetto; il tutto nella mattinata. Nel pomeriggio: rappresentazioni raciniane, preferibilmente *sur un théâtre de verdure et avec la Comédie Française;* quindi una cavalcata storica e un corteo. La sera, ballo in costume ed elezione di una reginetta della festa).

Le varie società culturali, dal canto loro, non vogliono essere da meno delle municipalità di Uzès o di Port-Royal o di la Ferté Milon. Così, ad esempio, l'« Indépendant de Rambouillet » raccoglie le proposte del comitato della Società Archeologica per onorare il Poeta nell'« arrondissement de Ramboillet, où s'est écoulée la jennesse de J. R. et c'est formé son génie ». Il segretariato generale del comitato è affidato a Maria Luisa Faure-Favier, specialista di studi raciniani e port-royalisti.

Primo « atto di governo » della Faure-Favier fu quello di proporre un

primo programma minimo di onoranze: 1. Dare il nome di J. Racine alla strada di Chevreuse in cui si trovava il « Cabaret du Lys » frequentato dal poeta. 2. Imporre lo stesso nome al « chemin forestier » che collega Port-Royal a Chevreuse. 3. « Demander à un jeune artiste du Théâtre-Français de venir dire à Port-Royal et à la Maison de Granges les célèbres poémes que le paysage de Port-Royal inspira à Racine adolescent — et qu'à cette audition soient conviés les meilleurs écoliers de l'arrondissement ».

Ma l'attività celebrativa di questa Segretaria Generale non si limita a proporre manifestazioni: ma elabora direttamente una completa sceneggiatura per il desiderato film sulla vita di Racine.

Tale sceneggiatura, accolta con grande favore della stampa e della litteratissima critica, viene pubblicata con ogni serietà e decoro sull'austero ed autorevole rappresentante delle lettere e delle arti di Francia: sul « Mercure de France ». Esempio di sana unione tra le classiche lettere e il cinematografo, l'utilità sociale e lo spettacolo, la pedagogia e le manifestazioni patriottiche, la cultura, l'autopubblicità e le mansioni del Segretariato Generale del Comitato per le Onoranze a Racine della Società Archeologica di Francia — sezione di Rambouillet.

Vedranno i lettori — leggendola qui appresso tradotta — di che cosa si tratti.

Ma la ingenuità inconcepibile, lo squallore più trito e penoso, banale e stucchevole di una mentalità idiotamente scolastica e magistrale, ferocemente abbarbicata al gusto della più « artistica » oleografia, la sordità, l'insensibilità, l'assoluta inettitudine critica, la totale mancanza del senso delle proporzioni, la straripante aridità sentimentale e fantastica di Maria Luisa Faure Favier non ci riguardano nè ci interessano affatto.

E non ci saremmo presi la briga di tradurre e presentare ai nostri lettori una simile sceneggiatura (che non è del resto che una esposizione enfatica e imbecille di una storicamente esattissima vita di Racine) se non per ribadire una posizione che da tempo andiamo — su questi e su altri fogli — sostenendo.

Che cioè la incomprensione dell'intellettualismo borghese, la sua assoluta ignoranza dei modi e degli strumenti del cinema, la superiore degnazione sposata all'incapacità a comprendere i problemi dei film, la presunzione di essere bravissimo a congegnare quel delicato meccanismo che è una sceneggiatura, solo perchè sa tenere una penna in mano — sono fatti troppo scottanti e attuali e continentali riscontrabili nelle più disparate forme, perchè sia possibile trascurarli.

La sceneggiatura che pubblichiamo — che ricorda qualche analogo saggio intellettuale italiano apparso anche su queste pagine — ne è un anche troppo smaccato esempio. E non tanto per la piccola frenesia esibizionistica

e l'incoscienza della povera Segretaria Generale che avrà molto ponzato per partorire un simile mostro di idiozia, ma per quanti letterati, critici e artisti ne hanno avallato — pubblicandola e lodandola — la bontà.

Come si vede, quella degli intellettuali che in malafede si immischiano nelle cose del cinema non è una piaga solo nostrana.

Ma questa constatazione non ci reca un grande sollievo.

Da noi, non sarebbe bene smetterla, una buona volta con tanti intellettualini e pseudo-intellettuali che troppo spesso, lavorando nel cinema, si curano solo di procacciarsi un più comodo, poco impegnativo e ben redditizio mestiere o che — nel migliore dei casi — anche se conoscono ad applicano industrialmente il mestierucolo di raffazzonatori di romanzetti per signorina o di commedie da diurna festiva, ignorano del tutto quello del « confezionatore » del film?

Quello del cinema è un linguaggio autonomo, che ha i suoi tipici esclusivi e potenti mezzi di espressione.

Ma questi chierici della mondana intellettualità — salvo rarissime eccezioni — non lo conoscono, non lo capiscono, nè si curano affatto di capirlo. E proprio in esso si specchia la loro gratuita stanchezza morale e l'indifferenza caotica della loro intelligenza.

Per essi, il cinema è ritornato ad essere un congegno, più o meno perfezionato, che consente di riprodurre o di diffondere larghissimamente le smorfie di qualche guitto o le interminabili battute di un soggetto pseudoletterario. Non un'arte, ma un'industria — e un'industria, per di più, facile e sicura. L'arte del regista diviene un mestiere che si esaurisce in una fredda applicazione di regolette, necessitando in fondo quest'attività (così malintesa) della conoscenza, tutt'al più, e della fedeltà a qualche piccolo accorgimento del genere di quelli tipici ad ogni mestiere anche manuale. Inquadratura, montaggio, primo piano, materiale plastico e asincronismo sono formule assurde inventate da gente illusa i cui film non avranno mai gli osanna della buona critica cinematografica dei quotidiani e i cui giudizi non influiranno sul pubblico, illuminato da così savi pastori.

a. p.

JEAN RACINE - LA VITA E L'OPERA

(*Sceneggiatura per un film*)

Questa vita di Jean Racine non è affatto un « vita romanzata », ma è strettamente aderente alla verità storica. L'ho concepita perchè venga proiettata sullo schermo, in occasione del terzo centenario di Racine, cioè l'ho scritta in funzione del cinema, senza cessare però di fare opera letteraria.

Questa mia vita di Jean Racine è quindi destinata tanto ad essere letta che vista.

Le azioni, le scene e le parole sono ricavate tutte dalla corrispondenza di Jean Racine, dalle memorie di Louis Racine e da documenti autentici.

Mi sono sforzata di mettere in valore questi documenti, di dare rilievo ai fatti più tipici e di far scaturire la psicologia di Jean Racine dalla sua opera e dai paesaggi francesi nei quali il suo genio è sbocciato.

Per mezzo della potenza universale del cinema, possa io contribuire a far sfavillare sul mondo una delle più grandi glorie letterarie della Francia!

Louise Faure-Favier

PRIMO TEMPO

La nascita di Jean Racine a La Ferté Milon — L'infanzia a La Ferté Milon e a Beauvais.

1. *La nascita.*

Il 21 dicembre 1639. A la Ferté Milon, addormentata sotto la neve di questa notte tra l'autunno e l'inverno, la casa del Procuratore Racine, situata in via della Pêsellerie, di fronte alla chiesa di Nôtre Dame, mostra un'insolita animazione. Attraverso i vetri della casa, istoriati con gli stemmi dei Racine (*Rat et Cygne*) la luce si spande al di fuori illuminando qualche figura imbacuccata che si affretta verso la porta. Un bambino è appena nato in quella casa, il primogenito di Jean Racine e di Jeanne Sconin.

Ed è un maschio!

2. *Il bimbo viene presentato alla famiglia.*

Il Procuratore Racine, alzando il bambino con le braccia, lo presenta con fierezza alla famiglia accorsa da tutta la città.

Intorno a lui sono: il nonno Racine, il nonno Sconin, la nonna Racine, nata Maria Desmoulins e che diverrà nel 1652 una delle religiose di Port Royal des Champs, lo zio Claudio Racine, lo zio Antonio Sconin, che diverrà canonico d'Uzès, la zia Agnese Racine, che sarà badessa di Port Royal col nome di Madre Agnese di Santa Tecla, lo zio Nicola Vitart, la zia Vitart e il loro figlio Nicola, un ragazzo di 15 anni che sarà poi il protettore di Racine.

3. *Il corteo dei familiari al battesimo.*

La famiglia fa cerchio attorno alla puerpera. Jeanne Racine, una giovane donna bella e bionda, tiene il neonato stretto al seno e dice ad alta voce che

egli porterà il nome di Jean, come suo padre e suo nonno. Il battesimo avrà luogo nella chiesa di Nôtre Dame e il padrino sarà il nonno Sconin mentre la madrina sarà la nonna Racine.

Tutti si curvano sul piccolo e cercano di scoprirne le rassomiglianze con i vari parenti.

— E' tutto il ritratto di sua madre. Sarà bello, forte e grande... E' proprio un vero Sconin, dice il nonno Sconin.

Ma i Racine intervengono: — Sarà anche gentile e buono come i Racine! —

— Insomma, conclude il nonno Racine, sarà degno del nostro stemma.

— Ma perchè, zio mio — interrompe il giovane Nicola Vitart — avete sostituito sullo stemma della porta un cinghiale al topo?

— E' un errore del muratore, risponde il padre Racine. Lo costringerò a modificarlo e bisognerà pure che egli obbedisca ad un antico Moschettiere del Re...

— ... che non è più, ora, che un procuratore e un controllore del magazzino del sale, dice il nonno Sconin.

Il corteo si dirige verso la chiesa.

4. *L'atto di battesimo.*

Nella cappella di Saint Vaast a La Ferté Milon, il frate Nicola Colletet scrive lentamente sul registro delle nascite, con la sua bella calligrafia curata, l'atto di battesimo del neonato che è stato portato or ora al fonte battesimale.

« Il 22 dicembre 1639 fu battezzato Jean Racine, figlio di Jean Racine, procuratore, e di Jeanne Sconin, tenuto da Pietro Sconin, commissario, e da Maria Desmoulins. Firmato: F. N. Colletet ».

5. *Jean Racine orfano.*

Jean Racine ha quattro anni. E' seduto, tutto serio, accanto alla sorellina più piccola, che ha tre anni. I due bimbi sono vestiti di nero. Sono a lutto, orfani di padre e di madre.

Giocano sotto la sorveglianza della nonna, Maria Racine Desmoulins, che essi chiamano mamma.

L'Angelus suona alla chiesa di Nôtre Dame. La nonna fa inginocchiare i due piccoli per la preghiera. Poi, preso per mano Jean, lo conduce a scuola dal maestro Renaud che riceve il piccolo, brandendo la sua bacchetta.

6. *La vetrata del Diavolo Rosso.*

Nel 1649, Jean Racine ha dieci anni; è vestito ancora di nero per la recente morte del nonno Racine.

La nonna, ormai vedova, annuncia al nonno Sconin la sua decisione di ritirarsi nell'abbazia di Port-Royal des Champs, per farvisi religiosa, accanto alla figlia Agnese.

Seguendo la tradizione del paese, decide che il nonno si occuperà della piccola Maria, mentre Jean sarà mandato al collegio di Beauvais, presso lo zio Claudio.

I due bambini piangono e Jean esclama: «Così siamo quattro volte orfani! ».

Per consolarli, la nonna li conduce sulla riva dell'Ourcq. Arrivati alla chiesa di San Nicola, Jean si ferma ad ammirare le belle vetrate istoriate; specialmente quella detta del Diavolo rosso attira la sua attenzione sia per il colore fiammante delle vesti del diavolo sia perchè nel paese si mormora che le fattezze del diavolo somigliano a quelle del Cardinale Mazzarino.

6. *L'Abbazia di Bourg-Fontaine.*

Jean e Maria, a casa, si avvicinano alla finestra. La nonna siede accanto a loro. I due bambini guardano, lontana, sull'orizzonte, la collina di Bourg-Fontaine, dove è la celebre Certosa. La nonna spiega loro che il vescovo olandese Giansenio, 30 anni prima, era venuto lì da Ypres e vi aveva gettato le basi della sua dottrina sulla predestinazione e la grazia.

— Questa dottrina ha conquistato molte anime, ed è per seguirla che vostra zia Agnese è andata a Port-Royal des Champs, dove io la raggiungo. Non piangete più, miei piccoli cari!

Jean, per primo, smette di piangere e dice risolutamente:

— Quando sarò grande entrerò a far parte della Certosa di Bourg-Fontaine!

Ma il giorno seguente egli deve partire per il collegio di Beauvais!...

7. *Il collegio di Beauvais.*

Jean, allievo del collegio di Beauvais, vi si rivela intelligente e studioso. E' anche vivace ed irrequieto.

I ragazzi giocano al gioco della Fronda. Durante un combattimento dei due partiti — quello che tiene per i frondisti e quello che sta dalla parte del cardinal Mazzarino — Jean riceve una violenta sassata alla fronte. La ferita è profonda: Jean sanguina abbondantemente. Il medico che lo cura lo avverte che porterà la cicatrice per tutta la vita.

(Questa profonda cicatrice è quella che ha permesso al de Troy di identificare più tardi il ritratto di R.).

8. *Il coraggio di Racine. — La Ferté Milon.* (1652).

Il 7 ottobre 1652, Jean Racine si trova in vacanze alla Ferté Milon.

In questo giorno gli è dato d'assistere ad un episodio della seconda guerra della Fronda. L'armata dei Principi assale la Ferté Milon: combattono Condé e Turenne.

Condé, legato al Duca di Lorena, attacca la città. Turenne la difende.

Jean guarda gli abitanti della città fortificarne le mura. Lui stesso cerca di dare aiuto, trascinando sacchi di sabbia.

Suo nonno, insieme alla sorellina Maria, viene a cercarlo per condurlo alla processione di S. Vulgis, protettore della città.

I due ragazzi seguono il seggio di S. Vulgis, in testa alla processione.

9. *Visione d'orrore.*

S. Vulgis ha salvato la città!

Infatti l'assalto temuto non ha avuto luogo. Condé ha ripiegato senza battersi. Ma Parigi è salva: l'armata dei Principi non la raggiungerà più.

La ritirata del Duce di Lorena è sanguinosa.

I corpi straziati dei suoi soldati sono disseminati nella foresta di Villers-Cotterets. Questi corpi orrendamente straziati arresteranno il passaggio dei cavalli di Turenne che rifuggiranno dal calpestare i cadaveri. Così sarà protetta la ritirata dell'armata disfatta.

Ma durante i mesi seguenti i cani randagi e i lupi verranno a divorare i brandelli dei miseri corpi e i loro tristi ululati faranno sussultare nella notte gli abitanti di Ferté Milon.

(E' chiaro il ricordo di questo fatto nel sogno di *Athalie*).

10. *Primo incontro di Jean Racine e di Luigi XIV.* (1654).

Jean Racine ha oramai quattordici anni.

Il quindicenne re Luigi XIV si reca a Reims per essere consacrato, seguito dal cardinal Mazzarino e da tutta la corte.

Luigi si ferma a la Ferté Milon per ringraziare la città della sua fedeltà che ha fatto terminare la guerra della Fronda. La famiglia Racine, che si era distinta nell'organizzare la resistenza della città e che aveva preso l'iniziativa della processione, viene particolarmente ringraziata dal giovane sovrano.

I due adolescenti si videro così per la prima volta. Si somigliano: sono ambedue belli, simili nel viso, nella figura, nel nobile portamento.

Jean, affacciato alla finestra, guarda passare il giovane re, superbo nell'abito bianco e oro e già maestoso sul cavallo suntuosamente bardato.

Jean ammira Luigi e grida: « Viva il Re! ».
Luigi guarda fisso Jean e gli sorride.
Il realismo ardente di Jean Racine data da questo primo sorriso e da questa prima acclamazione.

SECONDO TEMPO

L'ADOLESCENZA A PORT-ROYAL-DES-CHAMPS E AL COLLEGIO D'HARCOURT — LA GIOVINEZZA A PARIGI, A CHEVREUSE, A UZES.

1. *L'arrivo a Port-Royal des Champs.*

Nell'ottobre del 1655 Jean Racine ha 16 anni: ha lasciato il collegio di Beauveais e va ad abitare a Port Royal des Champs.

Per desiderio della nonna religiosa, della zia sorella Agnese di Santa Tecla, di Antonio Le Maître, del Duca di Luynes e, sopratutto, del suo intendente Nicola Vitart, Jean Racine, diverrà, ormai, allievo delle *Petites Ecoles* di Port Royal.

In un pomeriggio d'ottobre, Jean arriva nella carrozza del Duca di Luynes, accompagnato dal cugino Nicola Vitart.

La nebbia si stende fitta sulla vallata, il paesaggio è triste. Ma Jean Racine è ugualmente allegro al pensiero di rivedere la cara nonna che egli continua a chiamare mamma e che è, oramai, una conversa.

Arrivato nell'Abbazia, preceduto dal Vitart, egli si getta nelle braccia della nuova religiosa a lui tanto cara.

Intanto, per poter vedere la zia Agnese di Santa Tecla, che è in clausura, dovrà attendere l'udienza dell'indomani. La regola è rigidamente osservata.

Nella chiesa del monastero, nella quale Vitart lo conduce, Jean intravede, attraverso le grate, le religiose che pregano. In mezzo al coro è la madre Angelica; accanto ad essa, la sorella Santa Eufemia Pascal, nelle bianche vesti della novizia, e madre Agnese di Santa Tecle prosternata...

2. *La casa dei « Solitari ».*

Jean Racine sale per i *Cent-Marches* sino alla casa dei Grange dove i «Solitari » sono riuniti nella grande sala comune. Ognuno è intento a lavori manuali. Antonio Le Maître, che sta riparando i suoi zoccoli, presenta Jean.

Il grande Arnauld trova Jean intelligente e simpatico.

Nicola e Lancellotto gli fanno qualche domanda: Jean risponde parlando in latino e in greco.

De Saci gli mostra il ritratto del signore di Saint-Cyran, opera di Filippo di Champaigne.

E proprio Filippo di Champaigne è là che guarda, con i suoi occhi attenti di pittore, il bel viso dell'adolescente, i suoi occhi azzurri con pagliuzze d'oro, i suoi lineamenti regolari...

Arnauld d'Andilly riconosce che il giovane ha il portamento nobile ed elegante di un vero gentiluomo. E lo conduce nel frutteto a vedere i bei frutti che egli coltiva per inviarli alla regina Anna d'Austria. Arnauld d'Andilly soggiunge che la Regina madre li riceve ridendo perchè il cardinal Mazzarino li chiama i frutti benedetti!

3. *Le « Petites Ecoles ».*

Jean visita le « Petites Ecoles ». Viene presentato ai suoi compagni, tutti più giovani di lui e quasi tutti di nobile casato. I bambini si danno del *voi* e si chiamano *signore.*

Sono scolari modello: studiosi, istruiti, educati con nuovi metodi.

E' l'ora della ricreazione.

I bambini giocano al volano, un gioco importato dal signor di Saint-Cyran.

Lancelót racconta a Jean che Saint-Cyran e Giansenio giocavano spesso al volano, da giovani, al castello di Bayonne, e avevano acquistato una straordinaria abilità.

Giansenio era riuscito a fare mille colpi di seguito.

Jean Racine, presa la racchetta, si mostra anche lui, di fronte a Lancelot, molto abile.

4. *Nella cella di Antonio Le Maître.*

Nicola Vitart, intendente del Duca di Luynes, arriva alla *Maison des Granges* a cercare Jean Racine che divide la cella del « solitario » Antonio Le Maître.

Egli entra mentre Le Maître sta insegnando a Jean quella perfetta dizione che gli servirà più tardi a formare la Champmeslé e, più tardi ancora, ad essere il lettore favorito di Luigi XIV. Antonio Le Maître, antico avvocato, celebre per il suo talento oratorio e la sua meravigliosa voce, sta leggendo al suo scolaro una pagina di Montaigne.

5. *La passeggiata.*

Jean e Nicola Vitart scendono, attraverso i *Cent-Marches,* verso l'Abbazia. Attraversano il cortile della fattoria dove Jean, passando, accarezza il cane

Rabotin, nella sua cuccia. Quindi costeggiano la riva dello stagno. Passano attraverso i giardini, in cui il dottore Jean Hamon sta coltivando i suoi « semplici ».

Jean Hamon, medico di Port-Royal, vien verso di loro e si informa della salute di Jean.

Nicola Vitart confida a Jean che quell'uomo così miseramente vestito, che hanno appena lasciato, è un grande sapiente, membro dell'Accademia di Medicina, le cui parole fanno legge. Jean Hamon è venuto a vivere lì da « solitario ». Nicola conclude:

— E' il più santo di tutti!

6. *La* Solitude.

Jean e Nicola Vitart, attraversando i boschi, passano al disopra della « Solitude », dove sono riunite le religiose per una breve ricreazione. Esse formano là, attorno alla Croce, in mezzo al verde, un quadro celestiale.

7. *Veduta a volo d'uccello.*

Jean e Nicola Vitart sono ora sulla collina Vaumurier, da cui si domina tutta la vallata di Port-Royal.

— E' una vera veduta a vol d'uccello, dice Jean.

Nicola Vitart indica la chiesa, il chiostro, la « maison des Granges », gli alloggi della signorina de Vertus, della signora de Sablé... Poi c'è la fattoria, il colombaio, il mulino, la farmacia...

E, a cento passi dal monastero, c'è il castello di Vaumurier, abitato dal Duca di Luynes.

8. *Il girotondo delle bambine.*

Intanto, nel silenzio profondo, si odono canti di bambine. Suor Santa Eufemia Pascal guida il girotondo sull'aria *Moulin, tu dors.*

Sono le scolare di Port-Royal, per le quali la sorella di Pascal prepara un trattato di pedagogia. Ci sono anche Margherita Périer, nipote di Pascal, le damigelle di Luynes, le figlie di Filippo di Champaigne... Le loro piccole purissime voci completano l'armonica bellezza del paesaggio.

Jean Racine ne sente tutto il poetico fascino.

Egli già ama questa vallata.

9. *Nei boschi di Port-Royal.*

Nell'attraversare una boscaglia, intravedono un branco di cervi. In mezzo ad un crocicchio, due cervi si assalgono.

Nicola spiega a Jean che i boschi di Vaumurier sono pieni di selvaggina. Vi sono anche molti cinghiali e, d'inverno, lupi.

Nicola Vitart racconta un fatto che ha saputo da Thomas de Fossé e che dimostra l'intelligenza degli animali — contrariamente alle teorie di Descartes.

— Il fatto è avvenuto qui. Una cerva inseguita da un lupo, saltò su quell'isoletta ch evedete lì davanti, superando il fossato. Il lupo, meno leggero e meno agile, cadde invece nell'acqua. Così, con le zampe tutte bagnate, il lupo non potè più raggiungere la cerva che se la svignò nel bosco. Da allora, questo posto si chiama « il salto del lupo ».

10. *Il « castello dei casti sposi »*.

Nicola Vitart presenta Jean Racine al duca di Luynes che vive nel più stretto isolamento nel suo castello di Vaumurier, ai margini dell'Abbazia. Mentre il duca promette tutta la sua protezione, suo figlio, di dieci anni, (che diverrà più tardi il duca di Chevreuse) stringe amicizia con Jean.

Le figlie del duca, le piccole damigelle di Luynes, giocano alle belle statuine in un verde prato.

Nicola Vitart, conducendo Jean verso la sua casa, situata nei pressi del castello, gli racconta la storia di questo « castello dei casti sposi », che il duca e la duchessa avevano fatto costruire sei anni prima per viverci in penitenza e in castità.

Ma la duchessa, sul punto di entrare nella casa ormai compiuta, morì di parto e il marito inconsolabile venne ad abitarvi con i figli.

Nicola Vitart conclude, sorridendo: « Lo spirito è pronto, ma la carne è debole! Così il castello è divenuto un centro intellettuale. Tra qualche giorno arriverà anche Biagio Pascal... E sapete cosa ha risposto Arnauld d'Audilly al Cardinal Mazzarino che lo invitava a far parte dell'Accademia?: — La vera Accademia di Francia è a Port-Royal-des-Champs, al castello di Vaumurier — ».

11. *La casa dell'intendente Vitart.*

La casa dell'intendente Vitart è il gioiello della vallata. Situata vicino al castello di Luynes, dà sulla pianura di Chevreuse e di Saint-Lambert-les-Bois.

Jean Racine, dalla scalinata, guarda la lontana chiesetta di Saint-Lamberte il presbiterio.

Nicola Vitart, intendente del Duca di Luynes, e futuro intendente della duchessa madre di Chevreuse, si reca spesso a Parigi per curare gli interessi dei suoi signori. A Parigi Nicola vede spesso suo fratello minore Antonio che studia al collegio d'Harcourt.

Jean dichiara che gli piacerebbe raggiungerlo e studiare anche lui a Parigi. Nel frattempo, Antonio non potrebbe procurargli quel libro « Teogene e Cariclea » che Jean vorrebbe tanto volentieri leggere nonostante la proibizione del severo Lancelot?

— Senz'altro. Lo avrai al più presto.

Nicola appunto andrà a Parigi tra qualche giorno, insieme al duca di Luynes, per cercare Biagio Pascal che, sebbene si ritiri alla « Maison des solitaires », andrà spesso al castello per discutere questioni scientifiche e grammaticali. Il Duca progetta di farlo incontrare con il signor de Sacy per una controversia su Montaigne.

12. *Lo stagno di Port-Royal.*

Prima di tornare alla Maison des Granges, risalendo i « Cent-Marches », Jean si siede un istante sull'orlo dello stagno in cui si riflette il sole declinante. Le ultime rondini si riuniscono prima della partenza. Jean sognante le contempla un attimo, poi — cavato di tasca un quadernetto e una matita — comincia un poema: « Lo stagno ».

13. *L'incontro con Pascal.*

Jean Racine discende, cantando allegramente, la scalinata della « Maison des solitaires » con il suo « Teogene e Cariclea » in tasca.

Arrivato velocemente al pianterreno, s'incontra faccia a faccia con un signore magro dal volto ossuto e malaticcio che faticosamente, appoggiandosi ad un bastone, comincia a salire quella scalinata che il giovane Racine aveva disceso così gioiosamente.

Il nuovo « solitario » si volta a guardare il giovane.

14. *Il pozzo di Pascal.*

— Chi è quello? — domanda ai suoi compagni Jean, appena fuori, nel cortile della « Maison des Granges ».

— E' Biagio Pascal che ha inventato la carrucola dei pozzi, risponde il piccolo duca di Luynes. Venite a tirar su l'acqua: è facilissimo. Ci riuscirebbe un bambino e il pozzo è profondo sessanta metri. E' una invenzione meravigliosa.

Jean e il suo piccolo compagno compiono molto facilmente l'esperimento.

— Biagio Pascal ha scoperto anche che l'aria è pesante, soggiunge il piccolo duca, e il Duca mio padre ha detto che Pascal è un uomo di genio.

15. *La prima « Lettre provinciale ».*

Anche Pascal, che è appena entrato nella cella del signor de Sacy, domanda:

— Chi è quel giovane così allegro che ho incontrato in fondo alle scale?

— Ah! è il giovane Racine, protetto del duca di Luynes, risponde preoccupato il signor de Sacy. Sarà difficile fare di lui un sacerdote. Già pensa ad altre cose. Antonio Le Maître sogna per lui la carriera dell'avvocatura in cui egli si è tanto distinto, ma il ragazzo non pensa che alle poesie.

— Ma forse sarà un grande poeta!

— Ne dubito! Per ora, i suoi poemi non valgono niente.

Allora, signor Pascal, avete finalmente terminato questa prima « Lettre Provinciale » tanto attesa! La faremo stampare subito: e Nicola Vitart s'incaricherà di divulgarla. Voi siete il nostro grande difensore, chè una seconda persecuzione ci minaccia. Il Cardinal Mazzarino vuole sciogliere le nostre « Petites Ecoles » ed esiliarci. Arnauld d'Andilly, che noi chiamiamo scherzosamente il cortigiano anacoreta, non ha più ottenuto, questa volta, l'appoggio della Regina Madre...

16. *La signora di Chevreuse, la* Frondeuse.

Grande scompiglio al castello di Vaumurier.

La vivace duchessa di Chevreuse, madre del duca di Luynes, arriva a cavallo per fare una scena a suo figlio.

— Ah! Chi riconoscerebbe in voi il sangue del Connestabile! Voi siete completamente degenerato. Avete intenzione di vivere ancora a lungo in questo spaventoso deserto?

— E' quello che ci vuole per la salvezza dell'anima.

— Che salvezza e salvezza! In questo momento si tratta dei beni della famiglia che mio marito, signore di Chevreuse, Duca e Pari di Francia, sta per dilapidare per la sua demenza senile. Non ha forse comperato or ora quattordici carrozze tutte in una volta per scegliere la più comoda per il sedere delle « Mignonnes » che ospita — a ottant'anni! — nel nostro castello di Dampierre? Lasciamo andare. Figlio mio, è tempo che vi occupiate seriamente del nostro patrimonio. Anche voi l'avete sperperato per le vostre inopportune generosità verso questa abbazia. Non si possono costruire undici torri, innalzare una chiesa, restaurare un chiostro, senza spendere somme favolose. Figlio mio, dovete riammogliarvi. Poi, riparerete il vecchio castello di Chevreuse che è troppo trascurato. Bisognerà anche sistemare il parco di Dampierre in cui vorrei ricevere la Regina madre, la Principessa e, forse, il Re. Infine, dobbiamo vendere la casa di Parigi perchè siamo troppo carichi di tasse...

— Madre mia, per tutte queste cose rivolgetevi al nostro intendente Nicola Vitart, che è un uomo avveduto e capace. Ve l'ha già provato in più d'una occasione.

— Ah! mi dimenticavo di chiedervi: è vero che la duchessa di Longueville pensa di costruire qui, nel territorio dell'Abbazia, una casa di penitenza?

— Se ne parla, madre mia.

— Non sarà mai. D'altronde, tra un mese, non ci sarà più nessuno in questa valle. La mia intercessione presso la Regina Anna è fallita: stanno per arrivare le guardie. Io intanto porterò via i piccoli, il mio caro nipotino, il piccolo duca di Chevreuse e di Luynes.

— Come vi pare.

— Ma chi è questo giovane?

— E' Jean Racine, un compagno di vostro nipote, cugino del nostro intendente.

— Ah! Benissimo, giovanotto. Vi occuperete dei nostri beni. Abbiamo bisogno di persone fidate. Venite dunque col signor Vitart a sorvegliare i lavori di Chevreuse, venite a verificare i conti dei fontanieri di Dampierre che ci derubano!

— Ma è ancora troppo giovane, madre mia!

In questo momento, la campana del monastero di Port-Royal suona i Vespri...

— Mi permettete...

— Di andare alle vostre orazioni! Andate, andate, Connestabile dei monaci!

Il nipotino le si avvicina per salutarla. Abbracciando il bambino, esclama:

— Voi, almeno voi, somigliate al Gran Connestabile di Luynes e avete il sangue di Ercole de Rohan. Vi farò viaggiare... Andrete in Inghilterra dove ho tanti amici...

E mentre si prepara a montare a cavallo, la duchessa, voltandosi verso il figlio:

— Ah! dimenticavo perchè sono venuta! Il duca è malatissimo. Ha bisogno di un medico e vuole al suo capezzale il dottor Hamon, il «solitario».

— Ma il dottor Hamon non cura che i poveri. Non vorrà mai...

— Vorrà, vorrà! Giovanotto, come vi chiamate?

— Jean Racine.

— Ah già! Jean Racine, andate subito a domandare a messer Hamon di venire a curare un duca e pari, gran ciambellano di Francia. E voi l'accompagnerete.

17. *La valle Misère.*

Traversando i boschi di Vaumurier, lungo la valle Misère, il dottor Hamon e Jean Racine, seguiti dal cane Rabotin, si dirigono verso il villaggio della Brosse. E' primavera... e Jean Hamon rivela a Jean Racine la sua anima di poeta. A metà cammino, si siedono su un sasso coperto di muschio e vedono un castagno impedito nella crescita da altri alberi vicini di maggiori proporzioni.

Hamon dice a Jean:

— Pensate quanto gli alberi della foresta sono più saggi degli uomini che, invece di dirigere i loro rami verso il sole che è la vita stessa, li dirigono verso la morte per perire più presto.

Quindi, cita in latino versi di Virgilio che Jean Racine termina. Poi ancora, in italiano, un brano di Dante, sempre continuando a camminare.

Al villaggio della Brosse, Hamon entra nella capanna di un taglialegna, nella quale una donna allatta un neonato. Hamon, pochi giorni prima, aveva salvato la donna che, riconoscente, offre al medico un taglio di stoffa che era stato regalato al marito il giorno delle nozze.

— Vi servirà per un nuovo abito — dice la donna — che sostituisca il vostro, troppo usato.

— Ma no, risponde Hamon, mi contento di quello che ho. So che non sono abbastanza belli per la gente, ma credo che lo siano ancora troppo per uno che voglia essere povero come penso io. Il mio vestito è senza dubbio migliore di quello di San Paolo. Vi ringrazio davvero, ma tenete la vostra stoffa.

18. *La chiusura delle « Petites Ecoles ».*

Il 15 marzo 1656, Arnauld d'Andilly riceve una lettera della Regina madre Anna d'Austria, in cui si dice che sono state ordinate l'espulsione dei « solitari » e la chiusura delle « Petites Ecoles », fissata per il trenta marzo.

Arnauld, Le Maître e Nicola sono già andati a rifugiarsi a Parigi. Monsignor du Plessis-Guénégaud è venuto a riprendere i suoi figliuoli.

Il 20 marzo, partenza generale.

Gli scolari si fanno gli addii. Anche i maestri partono. Jean Racine assiste a questa dolorosa separazione.

Il luogotenente d'Aubray arriva il 30 marzo per eseguire gli ordini: la « Maison des solitaires » è vuota. Carlo, il giardiniere, riceve il luogotenente e la sua scorta.

Questi vuol visitare anche il castello di Vaumurier. Il Duca di Luynes l'accoglie alla presenza di Vitart; Jean Racine è in un angolo della grande stanza. Il luogotenente lo scambia per un servitore del duca e non gli presta attenzione...

Partito il luogotenente, il duca di Luynes sfoga la sua malinconia. Inoltre, è malato di un violento reumatismo acuto. Nicola Vitart gli consiglia un viaggio a Parigi, dato che l'aria della vallata, umida e brumosa, non giova certo alla sua salute.

D'altra parte c'è da sistemare a Parigi la aggrovigliata situazione della duchessa di Chevreuse, la cessione del ducato di Chevreuse dal vecchio duca alla moglie...

Il duca di Luynes decide di andare ad abitare nel suo palazzo di *quai des Grands-Augustins* a Parigi.

Jean Racine resta a Port Royal con Jean Hamon. Tutti i « solitari » sono andati via... Niente più scuole, niente più maestri... La solitudine e la poesia.

La sera, nella sua sua cameretta, al lume di una candela, la persecuzione cui è vittima Port Royal gli ispira una elegia latina a Cristo (*Ad Christum,* che preannuncia i cori di *Esther*).

19. *Desiderio di Parigi.*

In un pomerigio del maggio 1656 Jean Racine sta passeggiando, con un Sofocle in mano, nei boschi di Mollerets, da cui la vista si spinge lungo tutta la valle. Là in fondo, al limite dell'orizzonte, è Parigi.

Jean sogna Parigi, una vita ardente e brillante...

E pensa al giovane cugino Antonio Vitart, che ha sedici anni e studia al collegio d'Harcourt...

Discendendo la collina, incontra Hamon che gli parla proprio del collegio d'Harcourt in cui ha studiato anche lui. Hamon pensa che Jean dovrebbe finirvi i suoi studi. Jean non ha mezzi, ma il duca di Luynes, che s'interessa tanto a lui, potrebbe provvedere alle tasse di quel collegio... Questo progetto si realizzerà...

20. *Una lettera.*

Ecco una lettera del « solitario » Antonio Le Maître, esiliato a Bourg-Fontaine vicino a la Ferté Milon.

Jean Racine tiene nella mano la lettera che porta il sigillo del suo paese natale. Chiudendo gli occhi, egli rivede la sua casa, la sua infanzia, l'aristocratica abbazia di Bourg-Fontaine in cui aveva sognato di farsi monaco. Quanto è lontano oramai quel sogno! Ben altri progetti ha adesso...

Apre la lettera indirizzata: « Al piccolo Racine - a Port-Royal ».

Jean sorride: sta per avere diciassette anni ed è sempre per i suoi maestri « il piccolo Racine »! Pensa al giovane re Luigi XIV, poco più grande di

lui, e i cui amori riempiono le conversazioni della corte e i giornali... Se fosse re, anche lui!...

Infine, legge la sua lettera.

20 bis. *La morte di Rabotin.*

Nel cortile della fattoria giace, morto, il cane Rabotin. Il fattore lo ha trovato impigliato nella trappola per le volpi, presso il pollaio.

Povero Rabotin! Jean Racine l'amava tanto. Era il suo compagno nelle passeggiate pei campi.

— Ho perduto un amico.

Seduto su un sedile nel cortile della fattoria, Jean compone un'orazione funebre per Rabotin.

Semper honos Rabotine tuus laudesque manebunt
Carminibus vives tempus in omne meis.

21. *Una grande visita.*

A poco a poco i « solitari » tornano alla « Maison des Granges ».

Ed ecco che nel 1657 Port-Royal riceve visite d'eccezione. La signorina di Montpensier passa una giornata all'Abbazia e riparte meravigliata.

Jean ne guarda le acconciature e, per un istante, la accompagna. Non è affatto bella, è superba: ma Jean l'ammira perchè viene da Parigi.

Quando la carrozza che la porta via dispare all'ultima curva della strada, Jean resta pensieroso, tutto malinconico... Parigi!

22. *Il matrimonio di Nicola Vitart.*

Nel gennaio 1658, Nicola Vitart si ammoglia. Sposa una ragazza giovanissima, Margherita le Mazier, figlia di un procuratore al Parlamento.

Nicola porta sua moglie a Port-Royal ed invita Jean a conoscere la sua nuova cugina. Margherita è affascinante, bella e bionda.

I due cugini sono coetanei e ben presto si intendono a meraviglia. Ed ecco che Jean si lascia andare a qualche soverchia familiarità. La bella Margherita risponde con un buffetto sulla guancia dell'intraprendente cugino. L'accordo è perfetto.

La casa è così gaia e piacevole! E' un raggio di sole nell'austero Port-Royal.

D'altronde, spesso Vitart e sua moglie lasciano Port-Royal per Parigi, dove lo richiamano le sue cariche di intendente del duca di Luynes, della duchessa di Chevreuse e delle religiose di Port-Royal. Nicola Vitart è ora un

uomo ricchissimo e stimato. Ha anche acquistato una signoria ed è divenuto signore di Passy.

Un bel giorno, Vitart annuncia a Jean che il duca di Luynes sosterrà per lui le spese del collegio d'Harcourt. Jean entrerà al collegio il 15 ottobre 1658.

23. *Al convento d'Harcourt a Parigi. L'incontro con la Fontaine.*

In un giorno di vacanza del 1659, Jean Racine, che ha pranzato dal duca di Luynes con Nicola Vitart, li lascia per andare ad assistere, spendendo quindici soldi, alla rappresentazione de « Les precieuses ridicules » di Molière al teatro del Marais.

Jean si diverte enormemente. Accanto a lui il poeta La Fontaine ride ancora più forte. I due che sono, in fondo, lontani cugini — per via di donne, dice La Fontaine — vanno insieme a bere al cabaret del « Mouton Blanc », dopo la rappresentazione.

Dopo tutto, Jean Racine sta per compiere vent'anni.

24. « *La Nymphe de la Seine* ».

E il re, che ha ventun'anno, si ammoglia!

— Buona occasione per scrivere un'ode alla futura regina Maria Teresa e ottenere qualche beneficio! — dice La Fontaine.

E Jean comincia « La Nymphe de la Seine ».

Nicola Vitart l'incoraggia. E, con lui, il duca di Luynes:

— Voi porterete il poema a Chapelain, dice il buon duca al suo intendente, a Chapelain e a Perrault, che lo presenteranno a Sua Maestà...

25. *Le belle attrici.*

Jean Racine ha terminato i suoi studi ed abita presso il duca di Luynes, come assistente dell'intendente Vitart. Il Palazzo di Luynes è situato al centro di Parigi, ma è una casa fredda e austera. Jean esce spesso per andare a trovare i suoi amici, la gente di teatro. Egli cerca perfino la protezione di un'attrice!

In queste cose, l'aiuta molto Le Vesseur che lo presenta alla signorina Roste del Teatro del Marais, e poi alla signorina de Beauchâteau che dà a Jean molti consigli e perfino lo schema di una commedia: « Les amours d'Ovide »!

Jean Racine la ringrazia e affettuosamente la chiama la « seconda Giulia di Ovidio ».

Ma egli non ha bisogno di nessuno per scrivere i suoi lavori teatrali. Ha già cominciato « La Thébaïde » e l'annuncia festosamente, entrando nel cabaret del « Mouton Blanc », dove trova ogni giorno La Fontaine, Poignant

e Le Vasseur, che sono già al loro tavolo. Tutti quanti bevono al successo del lavoro di Jean.

Una sola macchia rattrista un istante il gaio viso del piovane poeta: quella lettera di rimproveri che gli ha mandato la zia, madre Agnese di Santa Tecla, da Port-Royal, e che egli porta con sè, lì, nella tasca del vestito.

Uscendo dal cabaret, egli la legge alla luce di una lanterna.

26. *Sonetti e anatemi.*

Come è piacevole la vita a Parigi in quell'anno 1660!

La giovane signora Vitart ha avuto una bambina che ha per padrino il duca di Luynes e per madrina la duchessa di Chevreuse. Jean Racine festeggia l'avvenimento con un sonetto.

Jean legge questo sonetto di cui è molto soddisfatto, alla vecchia domestica giansenista del duca di Luynes, che ascolta a malapena senza smettere di recitare il suo rosario.

Il sonetto è del tutto anodino. Ciononostante ancora una volta attira la disapprovazione della zia, Agnese di Santa Tecla.

Altrettanto succede per un altro sonetto « L'eloge de Mazarin » che gli aveva già procurato i rimproveri di Port-Royal.

Ma Jean comincia a non preoccuparsene più tanto:

— Con una zia badessa, dice, le maledizioni sono all'ordine del giorno!

E getta le lettere in una cassetta. Port-Royal è così lontano!...

Inoltre quest'anno 1660 è l'anno del secondo matrimonio del duca di Luynes con la giovane e bellissima Anna Maria di Rohan. Matrimonio disapprovato da Port-Royal e che determina la rottura del duca col Monastero.

Jean Racine dà ragione al duca di Luynes, suo protettore, contro Port-Royal e i suoi anatemi.

27. *Il poeta e i muratori al Castello di Chevreuse.*

Jean Racine sta diventando un vero e proprio dissipato. Il duca di Luynes, seguendo le parole del suo intendente Vitart, che si fa eco delle lamentele di Port-Royal, decide di inviarlo lontano da Parigi.

Jean andrà a Chevreuse per sorvegliare i lavori di riattamento del castello: si tratta di trasformare una fortezza feudale in una dimora accogliente per i due novelli sposi.

Jean obbedisce, triste ma docile.

A Chevreuse sorveglia gli operai ed abita nella stanza dei duchi di Chevreuse, in cima alla torre da cui si gode una vista così affascinante.

E dal primo giorno, mette su un tavolinetto vicino al camino i suoi libri, i suoi quaderni, le sue penne. Lavora ad una nuova tragedia: « Alexandre ».

28. *Il « Cabaret du Lys »*.

Jean scende al villaggio di Chevreuse, entra nel « Cabaret du Lys » si siede e comincia a bere. Una donna, che lo trova piacente, lo scambia per un sergente! E Jean si presta compiacente e divertito all'avventura...

Poi va a passeggio lungo l'Yvette... leggendo, in italiano, l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

Ma quanto lo addolora la lontananza di Parigi! Scrive ai suoi amici La Fontaine, Le Vasseur, Vitart... e data le sue lettere da « *Babilonia* ».

29. *In viaggio per Uzès.* (Novembre 1661).

Ahimè! Chevreuse è troppo vicina a Port-Royal — una mezz'ora a piedi, un quarto d'ora a cavallo — perchè le scappate del nipote non arrivino alle orecchie della zia Agnese di Santa Tecla. Che fare?

Ella chiede aiuto allo zio Sconin, canonico di Uzès, che si reca a Chevreuse per cercare di persuadere il giovane Racine ad abbracciare lo stato ecclesiastico, promettendogli di ottenere un beneficio.

Jean acconsente. Ne ha abbastanza oramai di sentirsi rimproverare di rimanere ozioso a Parigi, ancorato al duca di Luynes, senza un mestiere per vivere.

Andrà dunque a Uzès: lo zio Sconin lo inizierà alla teologia e poi lo farà entrare direttamente nell'ordine. Avrà subito la tonsura?

Attendendo, lo zio lo veste di nero. Tristezza!

30. *La discesa del Rodano.*

Jean Racine lascia così Parigi, diretto a Uzès.

A Lione, prende il battello per discendere il Rodano. Sosta a Valenza, dove lo colpisce il dialetto meridionale. Comprende che il provenzale è un linguaggio misto di spagnolo e d'italiano. Ora, il solitario Jean Hamon gli ha insegnato queste due lingue, e Jean se ne serve cercando di farsi capire. Così, avendo chiesto trecento bullette per sistemare la sua stanza, il ragazzo al quale si era rivolto gli porta tre mazzi di fiammiferi!

Jean Racine finisce per concludere che il provenzale è una lingua barbara. Ah! Come è lontano Parigi! Dimenticherà anche, per colmo di disdetta, la sua bella pronunzia francese?...

31. *Uzès. La palazzina di Jean Racine.*

Il palazzetto del canonico Sconin è fastoso.

La palazzina riservata a Jean Racine è graziosa. La città è strana e curiosa. Jean la percorre, poi va a fare una passeggiata in campagna. Ascolta le cicale...

In un oliveto, coglie alcune olive e le mangia. La loro amarezza lo sorprende... Sputando, si avvicina ad alcuni contadini e domanda loro qualcosa da bere. Essi gli spiegano tutte le manipolazioni che fanno subire alle olive per renderle dolci e succulente.

La sera, a pranzo, il cuoco dello zio ha preparato un pollo con olive. Jean le trova saporitissime e gustose... E comincia a gustare la cucina con l'olio.

Ma, malgrado la novità del paese, del clima, s'annoia, rimpiange Parigi, i suoi amici, le attrici, i *cabaret!...*

Fortunatamente, gli resta la poesia!

Continua sempre a scrivere versi. Scrive in versi persino a suo cugino Vitart.

Scrive a La Fontaine, scrive a Le Vasseur.

Intanto il beneficio promesso dallo zio Sconin non arriva e la tonsura è ritardata. Dio sia lodato!

32. *Bellezze del Mezzogiorno.*

Jean Racine comincia ad amare il Mezzogiorno della Francia. Un giorno scrive a La Fontaine:

« E' un vero paese di Citera. Le donne sono tutte belle, contadine, operaie... ».

Ha molta libertà e, nel suo padiglione calmo e soleggiato, finisce di scrivere « La Thébaïde ».

33. *Una notte di primavera a Nîmes.*

Nel 1662, fa un viaggio a Nîmes e assiste ai fuochi d'artificio sulla spiaggia. Alla vivida luce di un razzo, intravede il volto di una signorina di Uzès che passa per la bellezza del paese. Gli sembra d'innamorarsene.

Tra i presenti si commenta la notizia della nascita del Delfino, figlio di Luigi XIV. Jean Racine smania per non poter essere a Parigi ad aggiungersi ai poeti che celebreranno l'avvenimento.

Ma il cugino Nicola Vitart lo consola scrivendogli che il Re gli ha concesso una gratificazione di cento luigi per la sua ode: « *La Nymphe de la Seine* ». Inoltre ha promesso per lui una pensione in ricompensa del poema: « *Sur la Convalescence du Roi* ». E' lo stesso Colbert, interessato dal duca di Luynes, che protegge Jean Racine.

Jean è felice. L'esilio a Uzès non durerà più tanto a lungo. Infatti, egli arriva a Parigi nel gennaio 1663.

34. *La presentazione al Re.* 1663.

Dopo il suo ritorno, Jean ha una grande gioia: viene presentato al Re dal duca di Saint Aignan!

In quel giorno, Luigi XIV lo nota appena. Le sue parole e i suoi sorrisi sono tutti per Molière. Qualche mese dopo, Jean Racine assiste al « *lever du roi* » e si dimostra perfetto cortigiano, quando Sua Maestà lo loda per il suo poema « *La Renommée aux Muses* » di cui ricorda la prima quartina:

Venez donc, puisque enfin vous ne sauriez élire
Un plus charmant séjour
Que d'être auprès d'un Roi dont le mérite attire
Tant de gens à sa cour.

E la « *Renommée aux Muses* » vale all'autore una nuova gratificazione.

TERZO TEMPO

LA VITA DELLO SCRITTORE A PARIGI, VERSAILLES, SAINT-CYR, MAINTENON. STORIOGRAFO MILITARE

35. *I quattro amici.*

La Fontaine conduce Racine da Boileau, in via del Colombier. L'appartamento è zeppo di libri. Boileau accoglie cordialmente Racine. Gli parla dei suoi versi e gli fa qualche leggera critica...

Quindi, i tre amici vanno a raggiungere Molière, al *cabaret* del *Mouton Blanc.* Boileau tesse gli elogi di Racine a Molière che s'interessa della « *Thébaîde* » e che la farà rappresentare dalla sua compagnia. Racine, autore drammatico che vede rappresentare per la prima volta una sua opera e dalla compagna già celebre di Molière, è felice. Non ha ancora venticinque anni!

La « *Thébaide* » viene rappresentata il 20 giugno 1664, dalla compagnia del Re, diretta da Molière.

E' un successo.

36. *Jean Racine legge la sua Tragedia* « Alexandre ». 1665.

Nel palazzo di Nevers, M.me du Plessis-Guénégaud ha riunito attorno a sè M.me e M.lle de Sévigné, M.me de Lafayette, La Rochefoucaud, il duca di Luynes, il marchese di Pompone e Boileau, per assistere alla lettura della tragedia « *Alexandre* », fatta dallo stesso autore.

Racine dice meravigliosamente i suoi versi. Tutti unanimi dichiarano che la tragedia è bellissima. La stessa M.me de Sévigné, che è una fedele ammiratrice di Corneille, non può non applaudire e dichiarare, ad alta voce, di esserne ammirata. Racine la ringrazia.

Dopo lo strepitoso successo di questa lettura, Racine, consigliato da Boileau, decide di dedicare la sua tragedia al re Luigi XIV.

37. *Il vecchio Corneille e il giovane Racine.*

Jean Racine, sempre per consiglio di Boileau, è andato a sottoporre il suo « *Alexandre* », con senso di viva deferenza, al vecchio Corneille.

Corneille, che ha finito di leggerlo, riceve Racine e gli rende il manoscritto. Loda l'eleganza dei versi, ma sconsiglia il giovane rivale dal voler seguire l'arte drammatica, per la quale — secondo lui — non è affatto tagliato.

38. *Madamoiselle Du Parc, attrice.*

Jean Racine entra in rapporti con gli interpreti della sua tragedia:

La Grange, impersonerà Alessandro
La Thorillière, impersonerà Porus
Hubert, impersonerà Taxile
M.lle du Parc, impersonerà Axiane
M.lle Molière, impersonerà Cléophile.

Le due attrici sono bellissime, d'una eleganza fastosa. Jean Racine passa dall'una all'altra. Ma è attirato sopratutto da M.lle du Parc che aspira di passare al teatro de l'*Hôtel de Bourgogne.* Ma che ne dirà Molière? Bah! tanto peggio per lui.

Il successo ubriaca Racine. Lo stesso Condé è venuto a congratularsi.

39. *La Fontaine legge* « Psyche ». *Nel parco di Versailles.*

Un bel giorno dell'autunno 1665, Racine, La Fontaine, Boileau e Molière vanno a Versailles per vedere la sistemazione del parco, di cui si fa tanto parlare e che essi non hanno ancora visto. Partono all'alba e visitano l'aranceto, il serraglio, i giardini... Si siedono, quindi, all'ombra di una macchia e La Fontaine comincia a leggere :

Quatre amis, dont la connaissance avait commencé par le Parnasse, firent une espèce de société que j'appellerais Académie si leur nombre eût été plus grand et qu'ils eussent autant regardé les Muses que le Plaisir...

I quattro amici si riconoscono facilmente.

Acanto è Racine, Polifilo è la Fontaine, Gelasta è Molière, Aristo è Boileau.

Acante aimait extrêmemment les jardins, les fleurs, les ombrages. Polyphile lui ressemblait en cela...

40. *La rottura con Port-Royal*. 1665.

Rientrato a Parigi, Racine trova a casa sua il libello di Nicola contro Des Marets de Saint-Sorlin e che, senza dubbio, è diretto anche contro di lui. Nicola, il suo antico maestro! Racine s'infuria. Si crede attaccata da Port-Royal e decide di rispondere, immediatamente, all'autore delle *Hérésies imaginaires*.

Il suo nervosismo è estremo. Comincia più volte la lettera, si ferma quasi preso dai rimorsi. Sarà la rottura con Port-Royal... Rivede il passato, la sua adolescenza alle « Petites-Ecoles », i cari e nobili visi dei maestri, quello della nonna, l'unico vero affetto della sua infanzia. Un nome gli viene alle labbra! Mamma! Ahi! La povera cara donna è morta... sono oramai due anni. Riposa laggiù, nel cimitero delle religiose, vicino al chiostro.

Ma la collera lo riafferra. Deve vendicare il suo onore così ingiustamente attaccato: « Io, un avvelenatore pubblico perchè scrivo lavori teatrali! Glielo farò vedere! ».

E scrive, con la testa in fiamme, i denti stretti.

41. « Andromaque ». *Nell'appartamento della Regina.*

La prima rappresentazione di « *Andromaque* » ha luogo il 17 novembre 1667 nell'appartamento della regina dove sono riuniti i cavalieri e le dame di corte.

Racine aveva spinto M.lle du Parc, la migliore attrice dramatica di Molière, a lasciare il teatro del *Palais-Royal* per il teatro dell'*Hôtel de Bourgogne*. E le aveva insegnato la sua parte con gran cura.

Tra gli astanti, accanto al re e alla regina, si trova Enrichetta d'Inghilterra, cui è dedicata « *Andromaque* ». C'è Colbert, c'è Condé che trova Pyrrhus troppo violento e collerico. C'è l'ambasciatore duca di Créqui che critica il modo con cui Oreste assolve la sua ambasciata presso Pirro — dimenticando di essere stato lui stesso un così inabile ambasciatore a Roma che il re aveva dovuto richiamarlo!...

Il lavoro riscuote immediatamente un gran successo. Racine, nell'intervallo, riceve le commosse congratulazioni di Enrichetta d'Inghilterra.

42. *I* « Plaideurs ». 1668.

Il Re è venuto ad assistere alla rappresentazione dei « *Plaideurs* », una commedia di Jean Racine, al teatro dell'*Hôtel de Bourgogne*.

Racine è inquieto, perchè una prima rappresentazione, un mese avanti, era stata un insuccesso. Gli attori erano stati fischiati.

Ma, in questo 10 novembre 1668, il lavoro è rappresentato davanti al Re, circondato da tutta la sua corte. Enrichetta d'Ingnilterra, accanto a lui, si prepara ad applaudire il suo protetto. Ciononostante, tutti i presenti, o quasi, sono ostili al lavoro. Racine, tremando, guarda da dietro le quinte le reazioni degli spettatori, le espressioni scontente della maggioranza, i sorrisi ironici dei critici. Molière è là! Ma una battuta dell'*Intimé* fa sorridere il Re che, dopo un istante, ride forte, col suo riso aperto — mentre Enrichetta applaudisce con foga. Lo stesso Molière applaude!

In un batter d'occhio tutto è cambiato. Anche la corte ride e applaudisce.

43. « Britannicus ». *Il « Banc formidable ».*

Il 13 novembre 1669, al teatro de l'*Hôtel de Bourgogne* si dà la prima di « *Britannicus* ».

Poca gente nella sala. Nella mattinata era stato decapitato, sulla piazza di Grève, il marchese di Courboyer. Anche la platea è semivuota.

Corneille se ne sta, tutto solo, in un palco, silenzioso. Boileau, in un altro palco, a ogni momento dà segni di approvazione. Il duca di Chevreuse, al quale Racine ha dedicato il lavoro, è presente e applaude.

Ma i critici drammatici, dal loro posto, il « Banc Formidable », si scambiano le loro impressioni troppo spesso malevole:

— Agrippina è orgogliosa senza ragione.

— Burrhus è di una virtù illogica.

— Narciso è spregevole senza motivo.

— Junia è costante senza nessuna fermezza.

— Nerone è un cattivo ingenuo...

— Il primo atto è buono, il secondo meno; al terzo si sente la stanchezza dell'autore; il quinto fa pietà.

E' una vera macchinazione. Racine, seduto nel fondo di un palchetto, non lascia mai con gli occhi il « Banc formidable ».

Ma il pubblico, che ha pagato i suoi trenta soldi ammira la bontà dei versi, la novità del dramma e applaudisce a tutto spiano.

44. « Bérénice ». *Da M.lle de Champmeslé.*

Per la prima volta, M.lle de Champmeslé recita da protagonista in un lavoro di Racine. E' bella, ha ventisei anni e possiede una voce commovente. Racine le fa ripetere la parte di Bérénice. Suo marito, Champmeslé, rappresenta Antioco; Floydor è Tito.

La prova avviene in casa dell'attrice, in via Visconti. Boileau, La Fon-

taine e Chapelle sono presenti ad ascoltare ed ammirare. Ricordano Enrichetta d'Inghilterra, morta quattro mesi prima, che aveva ispirato l'opera...

M.lle de Champmeslé prova il costume di Bérénice, che la rende ancora più affascinante.

45. *Racine da Colbert.*

Racine ha dedicato la sua tragedia a Colbert.

Colbert lo riceve nel salone del suo palazzo, ornato del suo ritratto dipinto da Filippo de Champaigne. Il quadro ricorda a Racine Port-Royal. Insieme al duca e alla duchessa di Chevreuse, nata Colbert, che sono lì presenti, Racine rievoca i ricordi della loro austera adolescenza a Port-Royal des Champs...

46. « Bajazet ». *Le contraddizioni di M.me di Sévigné.*

Il 10 marzo 1672, durante una rappresentazione di « *Bajazet* », il partito di Corneille non si fa scrupolo di criticare aspramente il lavoro. Lo stesso Corneille, in un palco, dice ad alta voce quello che pensa:

— Non c'è un solo personaggio, in questo « *Bajazet* », che abbia i sentimenti che deve avere e che si hanno a Costantinopoli.

M.me di Sévigné approva:

— Racine scrive lavori per la Champmeslé, non per i secoli che verranno... Mai Racine riuscirà ad andare più lontano di « *Alexandre* » o di « *Andromaque* »!... Racine passerà come il caffè!

Boileau fa notare alla marchesa che ben altrimenti si era espressa il 13 gennaio, alla prima rappresentazione, quando aveva dichiarato di essere rimasta incantata. La marchesa risponde:

— Il fatto è che la Champmeslé è così bella! Ma non paragoniamo Racine a Corneille. Viva il nostro vecchio Corneille!...

47. *L'Académie.* 1673

Racine è ormai celebre. I partigiani di Corneille lottano ancora un po', fiaccamente, ma sono obbligati ad arrendersi.

Racine è accolto nell'*Académie Française* il 12 gennaio 1673 — insieme a Fléchier e all'abate Gallois...

Colbert, il duca di Luynes e il duca di Chevreuse assistono alla cerimonia. Il discorso di ringraziamento di Racine è semplice e brevissimo. Egli lo pronuncia a voce così bassa che Colbert, che pure si sforza di udire, non comprende una parola.

Tutte le feste sono per Fléchier.

48. *Il ritratto di Racine.* « Mitrhridate ». 1673.

Il pittore de Troy, un tolosano esuberante e dall'accento meridionale, s'è installato dalla Champmeslé e beve champagne con i suoi amici. A casa dell'attrice si fa baldoria.

La Champmeslé ha già fatto fare a de Troy un ritratto di La Fontaine che ella ama e che la diverte. Ora, mentre ripete la sua parte di Nonima, in « *Mithridate* », una tragedia di Racine che ha, a quanto sembra, tutto il consenso del Re, guarda di tanto in tanto de Troy che sta facendo il ritratto a Racine.

Racine si sforza di posare, ma è nervoso per le moine che la Champmeslé fa a de Troy e per gli errori di prosodia ch'essa commette ripetendo la parte. L'atmosfera è eccitata.

Finalmente, il ritratto è finito... M.lle de Champmeslé l'attacca al muro, di fronte a quello di La Fontaine. E sorride, dietro le spalle di Racine. guardando i due quadri, di cui loda l'autore.

Racine ha l'aria triste e stanca.

49. « Iphigénie » *a Versailles.* (18 agosto 1674).

A Versailles è stato costruito un teatro in fondo al viale che va all'aranceto, in occasione delle feste indette dal Re al ritorno della conquista della Franca Contea. Vi si rappresenterà la nuova tragedia di Racine: « *Iphigénie* ». La costruzione è sontuosa.

Tutta la corte è presente. M.me di Montespan, fastosamente vestita, protegge ostensibilmente l'autore.

Ifigenia (M.lle de Champmeslé) riesce a commuovere e a far piangere tutti i presenti.

Durante l'intervallo, nel suo camerino, ella legge a Racine la quartina che un critico ha improvvisato per lei:

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'à coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
N'en a fait sous son nom verser la Champmeslé.

Racine si congratula e mette un ginocchio in terra per baciarle la mano. Ma si rialza immediatamente, perchè il Re l'ha fatto chiamare.

Racine apprende così, dalla viva voce del Re, che è entusiasta dello spettacolo, di essere stato nominato tesoriere di Francia a Moulins. L'idea della fortuna che gli capita, lo rende felice.

50. *Il complotto contro* « Phèdre ». (1 gennaio 1677).

Nel salotto della duchessa di Bouillon, si prepara un complotto contro « *Phèdre* »!...

La duchessa di Bouillon e M.me Deshoulières detestano Racine. La duchessa di Bouillon ha trovato in Pradon un rivale da opporgli.

Racine ha avuto sentore del complotto; e affretta la rappresentazione della sua « *Phèdre* ». Ma trova difficoltà in M.lle de Champmeslé che incarna Fedra e che, al momento della rappresentazione, dichiara che non pronuncerà i versi:

Je ne suis point de ces femmes hardies
Qui goûtant dans le crime une tranquille paix
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

Racine insiste, supplica, minaccia. Oramai l'amore è finito...

Racine erra tra le quinte, tendendo l'orecchio agli agguati e ai rari applausi. Si sente profondamente infelice, meno per la sua rottura con la Champmeslé e per il fiasco della sua opera, che per quell'orrenda faccenda dell'avvelenamento di cui si parla a bassa voce e nel quale ci cerca di immischiarlo. Che disgusto! Rivede la povera du Parc sul letto di morte... e lo si accusa di averla avvelenata! Che ingiustizia della sorte!

La tristezza di Racine è intensa. Ah! fuggire da questa vita di teatro! Realizzare il sogno della sua infanzia: farsi monaco! Un monastero è un rifugio. Non pensare ad altro che a Dio.

E i ricordi di Port-Royal, della dolce adolescenza, ritornano al suo cuore. Andrà a vedere Nicola. Otterrà il perdono del grande Arnauld...

51. *La riconciliazione con Port-Royal.* (1677).

Dal grande Arnauld, al sobborgo Saint-Jacques, sono riuniti vari amici, tra cui Nicola, con cui Racine s'è già riconciliato. Si parla della « *Phèdre* » di Jean Racine. Arnauld, che ne ha ricevuto una copia, la loda: — Non c'è niente di riprovevole, dice, nel carattere di Fedra, poichè esso ci dà questa grande lezione che quando Dio, a punizione dei nostri peccati, ci abbandona a noi stessi e alla perversità del nostro cuore, non esiste più alcun limite agli eccessi cui possiamo arrivare.

Boileau e Racine entrano nella stanza, affollata.

E Racine, immediatamente, va a gettarsi ai piedi di Arnauld. Arnauld, commosso, si getta ai piedi di Racine. Si abbracciano. Arnauld promette a Racine di dimenticare il passato e d'essere per sempre suo amico. Nicola a sua volta viene ad abbracciare Racine.

Al ritorno, lungo la Senna, Nicola Vitart, dopo che Boileau li ha lasciati per ritornare ad Auteuil, prende familiarmente il braccio di Racine e lo consiglia di ammogliarsi.

— Fatevi una famiglia. Lì è la salvezza per voi. Conosco un'ottima ragazza che vi converrebbe. E' di una buona famiglia...

52. *Il matrimonio di Jean Racine.* (1 giugno 1677).

Nella Chiesa di Saint-Séverin, sua parrocchia, Jean Racine sposa Caterina de Romanet. Caterina ha venticinque anni, Jean trentotto. E' un matrimonio di convenienza.

Colbert, il presidente Lamoignon, il ministro Seignelay, l'abate Le Vasseur, amico d'infanzia, Nicola Vitart e Boileau sono i testimoni.

Dopo la cerimonia, Jean Racine, con la moglie al braccio e seguito dal corteo, traversa la chiesa, rivolto verso l'organo che suona il « Te Deum » di Lully, che è una grande novità musicale.

Racine, passando, getta uno sguardo alla bella cassa dell'organo che data dal 1417 e che è la più grande di tutta Parigi.

53. *L'isola di Saint-Louis nel* 1678.

Il battesimo del primo bambino di Racine (Jean-Baptiste) avviene l'undici novembre 1678 nella chiesa di nuova costruzione di Saint-Louis-en-l'Ile, che è la parrocchia di Racine.

Jean Racine abita difatti, dopo il suo matrimonio, nel nuovo quartiere di Saint-Louis-en-l'Ile.

Il padrino è Jean Baptiste Romanet consigliere del Re.

La madrina è Margherita Vitart, la gentile cugina che Racine molestava in gioventù, nella casa dell'intendente a Vaumurier. La signora Vitart è una donna corpulenta, moglie di Nicola Vitart, divenuto anch'egli signore di Passy. Porta dignitosamente il neonato al fonte battesimale e firma sul registro della chiesa: Margherita Lemasier de Passy.

54. *Racine scrive l'*« Idylle sur la paix ».

Il marchese di Segnalay chiede a Racine di comporgli un intermezzo per il castello di Sceaux dove egli riceverà il Re e la Corte.

Racine non può rifiutare nulla alla famiglia Colbert, cui deve tanto, e a questo marchese di Seignelay, cognato del duca di Luynes e di Chevreuse, suo compagno d'infanzia, suo protettore, suo amico di sempre. D'altronde, egli sceglie un soggetto che gli piace tra tutti. Celebrerà la Pace benefica, ch'egli ha appreso ad amare durante i periodi di guerra. Compone così, su una musica di Lully: « *L'Idylle sur la Paix* ».

QUARTO TEMPO.

IL RITORNO A PORT-ROYAL-DES-CHAMPS DI RACINE AMMOGLIATO CON I SUOI FIGLI. — LA MORTE A PARIGI. — IL TRICENTENARIO DI RACINE.

55. *Un pomeriggio al castello di Maintenon.* (Agosto 1687).

Jean Racine è venuto a trovare M.me de Maintenon nel suo meraviglioso castello, sistemato per conto del Re.

Egli va a contemplare il famoso acquedotto di quarantotto arcate, al quale lavorano tremila operai. Racine ammira il vigore e la foga degli operai e la arditezza delle arcate, opera di Vauban.

Riguarda incantato anche le aiuole disegnate da Le Nôtre che sono di una squisitissima grazia sotto il cielo fine dell'Ile-de-France.

Quindi va a trovare M.me de Maintenon nel suo salotto. Ella gli parla della sua scuola di Saint-Cyr e degli spettacoli che vorrebbe farvi rappresentare per educare il talento delle nobili che lo frequentano. Quelli che allestisce la Direttrice, M.me de Brinon, non sono affatto degni di una così grande scuola. M.me de Brinon è un bello spirito stavagante. Ci sarebbe bisogno di altre cose, di un'opera per la giovinezza e che fosse un'opera d'arte al tempo stesso...

— Pensateci, dice a Racine mentre lo conduce verso il suo oratorio e le sue vetrate antiche.

56. *Prima rappresentazione di* « Esther » *a Saint-Cyr.* (26 gennaio 1689).

Nella scuola di Saint-Cyr, nel centro del grande vestibolo dei dormitori, è stato allestito con le cure di M.me de Maintenon un teatro.

Tutte le allieve sono presenti, disposte nell'anfiteatro. C'è la classe rossa composta delle minori di undici anni; la classe verde, delle minori di quattordici anni; la classe gialla, da quattordici a diciessette anni, e, infine, le grandi che appartengono alla classe blù.

In questo momento, tra le quinte, le giovani attrici lasciano le loro uniformi e indossano i sontuosi costumi persiani, ornati di perle e di diamanti.

Andando dall'una all'altra, Racine ripete e moltiplica le ultime istruzioni a M.me de Veillanne che rappresenta Esther, e alla piccola bionda che impersona Elisa e che manca di memoria. Ai rimproveri di Racine, Elisa si mette a piangere! Allora Racine la consola e, col suo fazzoletto, asciuga le lacrime...

M.me de Maintenon ha perso la sua calma abituale. Nervosa, agitata, lancia ordini a destra e a sinistra.

Nella sala, M.me de Sévigné fa il suo ingresso. Un ufficiale la invita a scegliere il suo posto. Secondo il protocollo, ella siede dietro le duchesse tra M.me de Coulanges e il Maresciallo di Bellefont.

Durante l'intervallo, il Re le si avvicina:

— Madama, le dice, sono sicuro che siete stata soddisfatta.

— Sire, io sono incantata, quello che provo è superiore a quanto si possa dire a parole.

— Racine ha un bell'ingegno.

— Sire, certamente ne ha moltissimo, ma in verità queste giovani attrici ne ànno anch'esse e tanto: entrano nello spirito del lavoro che interpretano come se non avessero mai fatto niente altro.

— Ah! per questo è proprio vero...

Il principe di Condé, amico di Racine, viene a salutare M.me de Sévigné. E si rinnovano gli elogi!

Quanto a M.me de Maintenon, ella passa sfavillante, come un lampo.

57. *Racine segue il Re presso le Armate in qualità di Storiografo. Il sogno di Racine.*

Racine, a cavallo, assiste alla rivista delle armate, passate dal Re e dal principe di Lussemburgo. Centoventimila uomini sono raggruppati nel campo di Gévries, davanti Namur, in quel 20 maggio 1690.

Racine ammira lo spettacolo imponente. Egli segue i generali al passo del suo cavallo. Occorrono due ore per andare dalla fine di una linea all'altra.

Alla seconda linea, Racine si sente stanco, così abbagliato dal luccichìo delle spade e dei moschetti, così stordito dai tamburi, le trombe e i cimbali che, a un certo momento, si lascia condurre passivamente dal cavallo, senza guardare più nulla.

Sogna che tutti i soldati vengano immediatamente trasportati nelle loro capanne, con le loro donne e i loro bambini — e anche lui, nella sua casa di via dei Maçon-Sorbonne, tra la sua famiglia e i suoi libri...

Ah! quanto desidera passare tutta una giornata di affettuosa amicizia col caro Boileau, che ama tanto i suoi bambini!

Andranno tutti ad Auteuil a mangiare uno di quei grossi lucci di Port-Royal che ogni tanto manda la zia badessa. Dopo colazione, andranno al *Bois de Boulogne* e Boileau giocherà a Puccettino con le sue bambine, mentre Jean-Baptiste, che ha già tredici anni, discuterà di Livio con lui.

Ah! come è bello starsene insieme alla propria famiglia!... Ma un suono di trombetta fa scartare il cavallo e strappa dal suo sogno il cavaliere mezzo disarcionato.

58. *Il viaggio a Port-Royal-des-Champs.* 1690.

Racine, la moglie e i bambini, partono per Port-Royal-des-Champs. Vanno a trovare la zia badessa Agnese di Santa Tecla. Montano nella grande carrozza foderata di velluto rosso arabescato e che porta sui pannelli le armi di Racine, che sono, a destra, il cigno dei suoi avi de la Ferté-Milon, e, a sinistra, il palo carico di galloni della famiglia de Romanet, che sostituisce il topo dei Racine, definitivamente abbandonato.

La carrozza, tirata da due bei cavalli bianchi, segue la strada per Bourg-la Reine, Orsay, Gyf e il piccolo borgo di Saint-Lambert. A Saint-Lambert, Racine fa fermare la carrozza davanti alla vecchia chiesa e mostra a sua moglie il presbiterio di Le Nain de Tillemont.

A Port-Royal, mentre i bambini giocano sulle rive dello stagno, ricorda il tempo in cui, seduto al bordo dello stesso stagno, guardava volare le rondini... Ma, ahimè! non vedrà più il caro castello di Vaumurier. Il castello, abbandonato, era stato raso al suolo dieci anni prima per ordine della Madre Badessa, poichè Monsignore il Gran Delfino, che era venuto a caccia nei dintorni, aveva pensato di farvi alloggiare M.lle d'Espali. Niente più castello!... Sono terribilmente severe, le badesse di Port-Royal! Quel castello già carico di tanti ricordi, culla dell'Académie française, che aveva ospitato Pascal...

59. *Al Castello di Dampierre.*

Sono lunghi i giorni alla Saint-Jean. Forse la carrozza potrà portare tutta la famiglia al castello di Dampierre, meravigliosamente restaurato proprio allora dall'architetto Mansard! Racine andrà a salutare il suo amico duca di Luynes e di Chevreuse, mentre i suoi bambini passeggeranno nel parco, cosparso di incantevoli fontane.

Il viaggio attraverso i boschi è splendido. L'arrivo al castello di Dampierre impressionante.

60. « Athalie », *senza costumi.* (6 gennaio 1691).

Nella camera di M.me de Maintenon, le ragazze di Saint-Cyr sono riunite per recitare « *Athalie* ».

Ah! non c'è più il grande apparato della rappresentazione d'« *Esther* ». Le ragazze non hanno lasciato le loro uniformi blù da collegiali. Pochi invitati. M.me de Maintenon ha escluso le dame. Il lavoro è recitato, come in segreto, davanti alla famiglia reale.

Racine, deluso, assiste nella sala a quello ch'egli considera, in anticipo, uno scacco. Ma Boileau, seduto vicino a lui, lo consola e lo rassicura. « E' il vostro capolavoro. Il pubblico ritornerà. So queste cose, io ».

— No! Se ho scritto qualcosa di perfetto, è la « *Phèdre* »...

61. « Les Cantiques Spirituels ». (1694).

Il re, malato, trattenuto nella sua stanza dalla gotta, domanda a Racine di recitargli i suoi « *Cantiques Spirituels* ».

— Sono di un'armonia e di una purezza superiore anche ai cori di « *Athalie* », dice M.me de Maintenon, curvandosi verso il Re. Il loro lirismo è più commovente, forse, perchè vi si sente palpitare il cuore stesso del Poeta.

Allora Racine si inchina e comincia.

62. *Una notte accanto al Re* (1696).

Il Re soffre. Teme l'insonnia e fa chiamare Racine, che è a Parigi, per pregarlo di andare a Versailles a leggergli le « Vite » di Plutarco.

M.me de Maintenon prega inoltre Racine di abitare a palazzo, dove gli ha fatto sistemare un letto nell'anticamera attigua alla stanza reale, in modo che egli possa leggere al Re durante la notte.

Racine fa così da narratore e da lettore. Quando il Re s'assopisce comincia a pensare con rammarico ai suoi, alla moglie, ai bambini che ha lasciato la mattina e che si rallegravano tanto di andar a pranzo da Boileau ad Auteuil! Avevano progettato di fare una partita di birilli nel viale del grande amico che è un maestro in quel gioco. Spesso riesce a colpire i nove birilli con un solo colpo!

Racine pensa a sua figlia Maria Caterina che vuol farsi Carmelitana; pensa alla cara moglie, sposa devota, madre perfetta... Pensa ai suoi amici, a La Fontaine che è appena morto. La Fontaine... con la sua gioiosa giovinezza! E anche Nicola è morto pochi giorni prima. Nicola... quanti rimorsi! Nicola dopo Arnauld! Bisognerà che egli riserbi tutto quello che gli resta di forze e d'ingegno alla difesa di Port-Royal. Ne scriverà l'Apologia. Nonostante il Re! Potesse convincere il Re di smettere le sue perscuzioni... Il Re e M.me de Maintenon...

Il Re dorme.

L'alba si leva sui giardini di Versailles. Dalla finestra, Racine, la fronte appoggiata ai vetri, assiste al nascere del giorno.

Il Re dorme profondamente. M.me de Maintenon se n'è andata sulla punta dei piedi. Racine, a sua volta, rientra nell'anticamera. Ma, alzandosi, prova una fitta dolorosa al fianco destro...

63. *In disgrazia.* 1698.

In un viale del parco di Versailles, Racine attende M.me de Maintenon che gli ha dato segretamente un appuntamento.

Finalmente ella arriva. Racine emozionato l'ascolta mentre gli spiega il motivo della disgrazia nella quale è caduto presso il Re.

— E' stata la vostra « *Mémoire sur la Misère du Peuple* », così giusta e così patetica, che è spiaciuta al Re.

Ma come? Ah! Ecco! E' accaduto che lei ha commesso l'imprudenza di leggerla nel momento in cui il Re entrava. Il Re ha voluto leggere anche lui e, malgrado la sua opposizione, l'ha presa. Dopo aver letto qualche riga, l'ha gettata via, dicendo: « Perchè sa fare perfettamente dei versi, crede di saper tutto? E perchè è poeta, vuol essere Ministro? ».

A questo punto, si sente il rumore di una carrozza sulla ghiaia dei viali!

— E' il Re che va a passeggio! Nascondetevi! Esclama M.me de Maintenon.

Racine, profondamente scosso, si nasconde in un boschetto. E di colpo, sente un dolore lancinante al fegato. Rattiene a stento un grido. Era tempo! Il Re è passato!

64. *La morte di Jean Racine.*

I medici Fagon, Dodart e du Tartre circondano Racine che è stato appena operato d'un ascesso al fegato dal chirurgo Félix.

Racine, debolissimo, prega Dodart di voler essere il depositario del suo manoscritto l'« *Abrégé de Port-Royal* », che egli ha scritto in difesa del disgraziato monastero e che deve essere rimesso nelle mani del Cardinale de Noailles.

— Accettate questo deposito, gli dice, in ricordo del nostro santo dottor Hamon!...

Il figlio Jean-Baptiste gli si avvicina e gli dice che l'operazione riuscirà.

— Anche voi, figlio mio, volete fare come i medici e distrarmi? Dio è padrone di rendermi la vita, ma il freddo della morte è arrivato.

Boileau entra nella camera e s'avvicina al morente. Racine, vedendolo, riunisce tutte le sue forze, si drizza sul letto e, tendendo le braccia all'amico gli dice:

— E' una grande felicità per me poter morire davanti a voi.

Un messo del Re arriva a prendere notizie.

— Egli muore! gli risponde la contessa de Gramont (Elisabetta Hamilton), la coraggiosa amica di Port-Poyal.

Jean Racine spira nelle braccia di sua moglie il 21 aprile 1699, tra le tre e le quattro del mattino.

65. *Jean-Baptiste Racine legge il testamento di suo padre dinanzi a tutta la famiglia inginocchiata.*

« Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit.

« Je désire qu'après ma mort, mon corps soit porté à Port-Royal des

« Champs, et qu'il y soit inhumé dans le cimetière au pied de la fosse de M.
« Hamon. Je supplie très humblement la mère Abbesse et les religieuses de
« vouloir bien m'accorder cet honneur, quoique je m'en reconnaisse très in-
« digne et par les scandales de ma vie passée, et par le peu d'usage que j'ai
« fait de l'excellente éducation que j'ai reçue autrefois dans cette maison, et
« des grands exemples de piété et de pénitence que j'y ai vus et dont je n'ai
« été qu'un stérile admirateur. Mais plus j'ai offensé Dieu, plus j'ai besoin
« des prières d'une si sainte Communauté pour attirer sa miséricordie sur
« moi. Je prie aussi la mère Abbesse et les religieuses de vouloir accepter une
« somme de huit cents livres. Fait à Paris, dans mon cabinet, le 10 octobre
« 1698 ».

Signé: RACINE.

66. *Le condoglianze di Luigi XIV.*

M.me Jean Racine va a Versailles, accompagnata dal figlio maggiore, per ringraziare il Re che ha accordato loro una pensione di duemila franchi, in ricordo del marito. Boileau, l'amico fedele, ha voluto accompagnare la famiglia.

Sono là tutti e tre in gran lutto, aspettando, nel salone de l'*Oeil-de-Boeuf*, in mezzo alla folla. Infine la porta s'apre e l'usciere in livrea, col suo bastone dal pomo d'oro, fa loro cenno d'entrare.

Il re è in piedi in tutta la sua maestà.

— Signora, dice a Caterina de Romanet, abbiamo perso moltissimo, tutti e due, perdendo il povero Racine.

67. *L'esumazione del corpo di Jean Racine.*

Dopo la distruzione dell'abbazia di Port Royal, la famiglia di Jean Racine ottenne dal Re il permesso di fare esumare il corpo del poeta e di farlo trasportare nella chiesa di Saint-Etienne-du-Mont, che è la nuova parrocchia di M.me Racine.

Il 2 dicembre 1711, M.me Jean Racine, vestita con i suoi lunghi veli vedovili, e i suoi figli in abito nero, vanno a Port-Royal ad assistere all'esumazione, in un paesaggio desolato.

Il corpo viene trasportato nella Chiesa di Saint-Etienne-du-Mont e sepolto dietro l'altar maggiore, di fronte alla cappella della Vergine, accanto alla tomba di Biagio Pascal.

Ma la pietra tombale è scomparsa al tempo della distruzione del monastero, quella pietra tombale sulla quale era inciso l'epitaffio composto da Boileau e tradotto in latino da Dodart.

68. *L'Epitaffio di Jean Racine.*

La pietra tombale sulla quale era inciso l'epitaffio di Jean Racine e che si credeva perduta, venne ritrovata, un secolo più tardi, nella chiesa di Magny Lessart. Essa è stata trasportata a Parigi, a Saint-Etienne-du-Mont, il 21 aprile 1818 e sistemata di fronte a quella di Pascal, nella cappella della Vergine, in fondo alla Chiesa.

69. *Racine immortale.*

La gloria di Racine cresce coi secoli. I più celebri scrittori si sono curvati sulle sue opere e hanno cercato di analizzarla:

DIDEROT

LA HARPE — VOLTAIRE

J. J. ROUSSEAU — CHATEAUBRIAND

SAINTE BEUVE — TAINE

BRUNETIERE — JULES LEMAITRE

LECONTE DE LISLE

LARROUMET — LANSON

EMILE FAGUET — ANATOLE FRANCE

AUGUSTIN GAZIER — MASSON-FORESTIER

PAUL MESNARD

FRANCOIS MAURIAC — THIERRY MAULNIER

(Le loro opere si ammucchiano in piramide, davanti al busto di Jean Racine).

70. *L'omaggio della gioventù francese* (1939).

In quest'anno del tricentenario della nascita di Jean Racine in una sera di primavera, alcuni studenti di Francia sono venuti ad accamparsi a Port-Royal-des-Champs, vicino alle rovine del Monastero... Hanno sedici, diciassette e diciotto anni. E, in quest'ora crepuscolare, rievocano il Poeta, nei tempi della sua studiosa giovinezza, in questo stesso luogo.

Davanti alla stele di Racine, essi si scoprono. E, in un commosso omaggio, recitano, a volta a volta, qualcuno dei più bei versi del Poeta.

Mentre, nel cielo, sopra al vallone che egli amò, aeroplani in formazione circolare, disegnano una triplice corona...

E un aviatore audace traccia in lunghe lettere di fumo bianco da un un punto all'altro di questo orizzonte che egli contemplò, il nome di:

JEAN RACINE

LOUISE FAURE-FAVIER

(trad. *a. p.*).

Notiziario estero

GERMANIA

In un articolo su Film Kurier, *l'Intendente cinematografico per il Reich, Dr. Fritz Hippler, fa il punto della situazione cinematografica tedesca. Dopo un minuzioso esame della produzione del* 1942-43 *egli constata come dal punto di vista quantitativo vi sia stato un incremento che si rileva dalle seguenti tabelle*:

PRODUZIONE 1941-1942

CASA PRODUTTRICE	Film censurati	In lavorazione	Totali
Bavaria	10	—	10
Terra	9	—	9
Tobis	14	2	16
Ufa	13	3	16
Wienfilm	7	—	7
Altre case . . .	6	4	10
	59	9	68

PRODUZIONE 1942-1943

CASA PRODUTTRICE	Film censurati (1º lotto)	In lavoraz.	Totali	In lavorazione (2º lotto)
Bavaria	4	4	8	5
Berlinfilm . . .	1	7	8	1
Pragfilm . . .	—	3	3	1
Terra	3	8	11	1
Tobis	3	9	12	3
Ufa	1	10	11	1
Wienfilm	1	5	6	1
	13	46	59	13

Per la produzione 1943 che, come si rileva dal prospetto, appare così bene avviata, non si nascondono però le difficoltà da sormontare che non saranno certamente inferiori a quelle dello scorso anno: scarsità di personale, di materiale cinematografico, di materie prime di ogni genere, si faranno sempre sentire. Necessità quindi di evitare ogni specie di dispersione di materie, di tempo, di energie.

La scelta dei soggetti dovrà essere effettuata anche in funzione di queste riconosciute deficienze in modo da farle sentire il meno possibile cercando al tempo stesso di evitare nelle realizzazioni da effettuare ogni spunto o riferimento che potesse riuscire banale o comunque inadeguato ai tempi. Quindi esigenza da parte di tutti di dare il massimo della energia, e della propria intelligenza per il risultato del comune lavoro.

Per quanto riguarda la distribuzione dei film il Dr. Hippler rileva con soddisfazione che in seguito al funzionamento della « Filmvertriebes Gesellschaft » si cominciano a sentire i risultati della politica di accentramento in un unico Ente che ha reso possibile il più adeguato e razionale sfruttamento della produzione disponibile; si rileva che in seguito a questa disciplina unitaria l'esercizio se ne è molto avvantaggiato e sono stati evitati ritardi, disguidi, giacenze inutili, inciampi di ogni genere e si è riusciti a far funzionare questo complesso settore — pur nelle attuali particolari contingenze — meglio che in tempi di pace.

Per quanto riguarda l'esercizio in particolare si nota un notevole incremento nell'affluenza del pubblico, che dimostra in tal modo la propria fiducia e soddisfazione nella produzione nazionale: limitandosi alla città di Berlino si nota che dai 56 milioni di frequentatori del 1938 si passa a 73 milioni nel 1941 ed a 84 milioni circa nel 1942. Il novembre del 1942, che è stato il più attivo dell'anno scorso, ha visto i frequentatori giungere alla cifra di 9.562.000 contro 7.500.000 dello stesso mese dell'anno precedente.

RIESUMAZIONE DI PELLICOLE.

Può una pellicola di vecchia produzione essere ridata in visione al pubblico? Su questo argomento Film Kurier *apre la discussione esponendo vari pareri.*

Si è preso come termine di paragone il teatro affermando che in questo la produzione non invecchia mai in quanto attraverso la interpretazione degli attori, che può variare di volta in volta, con la messa

in scena ed altri accorgimenti, qualsiasi lavoro può sempre aderire in un certo senso ai tempi. Per il cinematografo invece no; il lavoro invecchia, la tecnica appare sorpassata in tutti i suoi aspetti al pubblico sempre più esigente e quindi il lavoro non è più apprezzato.

L'intendente del Reich per il Film, Dr. Hippler, vagliando le varie opinioni in proposito, i pro e i contro, e tenendo presente le risposte ad un referendum distribuito a spettatori di varie classi sociali, conclude che il pubblico non è del parere di disinteressarsi completamente alla vecchia produzione. Si tratta solo, egli afferma, di sapere scegliere i vecchi film da ripresentare, essendo il pubblico che affolla le sale cinematografiche delle opinioni più diverse e di gusti più disparati. Vi sarà quindi sempre una notevole percentuale di persone che andrà a rivedere pellicole di vecchia produzione trovandole di proprio gusto.

Il Dr. Hippler sostiene a favore della propria tesi che se si vuole una prova della disparità di opinioni e di apprezzamenti che il pubblico fa ad un film basta seguire (egli si riferisce sempre a pellicole di un certo livello artistico) la circolazione di uno stesso lavoro attraverso varie città o anche nella stessa città nelle varie sale di prima, seconda e terza visione; la stessa pellicola avrà un maggiore successo in una determinata zona e in un determinato pubblico, che può essere a volte molto notevole. Egli quindi conclude affermando poco fondata una affermazione categorica sulla poco opportunità di riesumare vecchie pellicole, ma che una tale iniziativa, viceversa, se saputa espletare con intelligenza e competenza può dare ottimi risultati.

FINLANDIA

INCREMENTO ALLA PRODUZIONE.

Il Direttore Generale della « Suomi Film », Risto Orko, in un recente discorso all'Università di Berlino, ha parlato sullo sviluppo dell'industria cinematografica finlandese. Iniziata la propria attività nel 1896, due anni prima che apparisse in Danimarca e in Svezia, la cinematografia finnica perdette terreno rispetto alle due Nazioni suddette che invece si portarono rapidamente sul campo internazionale. Nel 1920 avvenne il concentramento delle energie nazionali in questo settore facendo assorbire dalla « Suomi » altre iniziative minori iniziando lo sviluppo che attualmente è in piena efficienza.

L'attività di produzione si è limitata sino a questo momento a

produrre soggetti adatti più che altro a consumo interno tratti come erano da argomenti rispecchianti l'ambiente popolare nazionale e a carattere storico. Formata però la necessaria esperienza la cinematografia finnica intende partecipare con tutte le energie alla ricostruzione europea. I 12 registi su cui si può contare pur provenendo quasi tutti dal teatro hanno un'ottima preparazione cinematografica e pertanto calcolando sulla loro collaborazione e sull'efficienza dei propri impianti tecnici si ritiene di poter dare fra poco soggetti di carattere internazionale.

GIAPPONE

Catalogo di film giapponesi.

La « Gesellschaft für internationalen Kulturaustausch » (Società per gli scambi culturali internazionali) ha curato la pubblicazione di un catalogo che classifica completamente la produzione cinematografica giapponese nonchè la sua struttura e organizzazione e i metodi di produzione.

Dall'esame di tale pubblicazione appare evidente il progresso del Giappone nel settore cinematografico che sino a qualche tempo fa si è preoccupato soltanto di effettuare una enorme produzione, che trovava il suo sbocco esclusivamente in Giappone e in Paesi asiatici. Si vede ora che la produzione, formati i quadri ed assicurato un numeroso personale specializzato, tende sempre più ad adeguare le pellicole di nuova produzione a quello che può essere il gusto occidentale in modo da aspirare ai mercati internazionali, nella futura organizzazione di questo mercato mondiale.

Il Presidente della Sezione giapponese della società suddetta nel presentare il volume conclude: « Nella cinematografia di un paese si rispecchiano la mentalità, gli usi, le peculiarità di un popolo. Se il lettore è in grado di trovare anche in minima parte rispecchiata in questo volume la vita giapponese, la nostra fatica sarà compensata ».

Accentramento di società produttrici di documentari.

Il Ministero dell'Interno e quello dell'Educazione Nazionale giapponese stanno attualmente lavorando il progetto per una grande istituzione unificatrice di tutta la produzione documentaria nazionale: l'Ente sarebbe sotto il controllo diretto dello Stato. Tale attività che si

estende a tutti i settori, abbraccia anche la cinematografia per la quale si prevede un concentramento delle 20 società che attualmente producono pellicole documentarie in tre grandi raggruppamenti.

SPAGNA

Produzione cinegiornali.

Dall'inizio del corrente anno la Spagna dispone di una propria rassegna di attualità cinematografica, grazie al vivo interessamento che il Sottosegretariato per l'Educazione Popolare ha espletato in tale senso.

Il nuovo cinegiornale spagnolo è editato in cento copie, che saranno diramate con i mezzi più rapidi; circa il contenuto esso rifletterà non solo avvenimenti della vita nazionale ma di cronaca di tutto il mondo. Un particolare interesse sarà dato alla vita della Legione spagnola sul fronte antibolscevico.

Censura cinematografica.

E' completamente modificato il procedimento per la censura cinematografica, per la quale è stata costituita una commissione nazionale di censura che giudica per tutti i film; si può ricorrere, in caso di parere negativo, alla Giunta superiore di censura cinematografica.

La Commissione nazionale di censura è composta; da un presidente e da cinque membri rappresentanti: il Ministero della Guerra, il Ministero dell'Educazione Nazionale, il Ministero dell'Industria e Commercio, la Chiesa cattolica, un esperto in elaborazione di copioni. Una analoga formazione si ha per la Giunta superiore di censura.

Il giudizio delle commissioni è segreto e le deliberazioni vengono date, tenute presenti in modo paricolare istruzioni determinate su cinque punti di vista: forze armate e difesa nazionale; morale e religione; educazione e cultura; politica ed educazione popolare; economia. Il film può essere accettato o bocciato o passato con riserva di modifiche o di tagli. La commissione decide anche se il film può essere adatto o meno per bambini e per adolescenti; in tali casi si distingue tra « permesso » e « raccomandabile ».

La censura si estende anche alle fotografie, ai manifesti pubblicitari ed agli eventuali programmi descrittivi.

IMPORTANZA DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.

Per mettere in evidenza l'importanza assunta in Spagna dall'industria cinematografica spagnola, la rivista Si mette *in evidenza che si consumano attualmente in Spagna oltre 25 milioni di metri di pellicola vergine; che negli ultimi tre anni la cinematografia nazionale ha prodotto globalmente 358 pellicole a mezzo dei suoi dieci stabilimenti cinematografici, dotati di impianti modernissimi. Particolarmente orgogliosi ci si dimostra degli impianti dello stabilimento « Cinearte » che può contare su un sistema di registrazione sonora di costruzione esclusivamente spagnola. Oltre cento milioni di pesetas sono state investite nella produzione di pellicole dalla istituzione del nuovo regime.*

NORVEGIA

BILANCIO DEL FILM NORVEGESE.

Due importanti avvenimenti hanno caratterizzato la vita cinematografica norvegese nel 1942: in primo luogo la sostituzione della produzione americana con quella europea ed essenzialmente con quella tedesca ed italiana nonchè svedese, danese, ungherese, e spagnola. Il genere di film preferito localmente è quello musicale leggero, ad esempio il film tedesco Sangue viennese. *L'altro fatto è la tendenza apparsa evidente nel valorizzare al massimo le possibilità cinematografiche nazionali. Il direttore della cinematografia di stato, Dr. Leif Sinidng, ha infatti dichiarato alla stampa: « Sino a questo momento la cinematografia norvegese non si era proposta un vero e proprio impegno nella produzione cinematografica ritenendo di non avere delle basi naturali; ora però comincia ad orientarsi in tale senso. Si pensa infatti che se il film norvegese, era riuscito senza alcun appoggio ad affermarsi con alcuni lavori prima dell'attuale guerra, si ha tutta la ragione di ritenere che con la grande attenzione e con gli aiuti che le sfere ufficiali intendono dargli, esso saprà oggi valorizzare al massimo le energie nazionali ed aumentare il numero ed il livello della propria produzione. Questo non soltanto per allinearsi in un settore dell'industria ma per effettuare una sana ed indispesabile propaganda dimostrativa dell'apporto che la Norvegia ha dato e può dare alla civiltà moderna. Si potrà così dimostrare che furono i norvegesi a valorizzare l'Irlanda, a creare il regno inglese ed irlandese, a scoprire molte parti dell'America ».*

Una produzione cinematografica di particolare interesse è stata

quella di documentari, notevoli anche come numero nel 1942 *e ottimi qualitativamente tanto da attirare l'attenzione internazionale.*

Lo spettacolare di fantasia si è pure affermato specie con i film Il gioco pericoloso *e* Ho ucciso *tratti da drammi teatrali.*

DANIMARCA

BILANCIO DEL 1942.

Il 1942 *si può considerare in Danimarca come il più felice anno cinematografico e tale da determinare una vera e propria data per il futuro sviluppo della locale industria del film.*

La produzione è stata di 20 *pellicole spettacolari e si pensa sarà ancora superata nel* 1943.

L'affluenza al cinema è aumentata nel corso dell'anno di circa il 20% *malgrado il ritiro dei film americani.*

La locale critica cinematografica nel fare tale bilancio si mostra particolarmente soddisfatta del livello qualitativo del film danese che appare essere tale da poter degnamente figurare nella concorrenza mondiale e da far bene sperare per i futuri sviluppi.

d. T.

Recensioni

« *Note di cinema* », a cura del Cine-Guf di Milano, 1942-XXI, pag. 84

L'attrezzatura del Cine-Guf di Milano e la preparazione di quanti lo sovrintendono e lo compongono non danno da oggi ragione di consentiti e giustificati riconoscimenti. Un eletto gruppo di passoridotti già realizzati, una rappresentanza efficiente di elementi penetrati nella produzione o preparati ad esservi immessi, e infine l'amorosa raccolta in una cineteca di film meritevoli di conservazione e di studio, sono già dei motivi per cui questo nucleo potrebbe guadagnarsi le più fervorose approvazioni. Ma accanto a questa azione costante di organizzazione interna, che è provvigione di uomini, sopratutto, oltre che di cose, il Cine-Guf di Milano ha iniziato un'altra attività la quale, uscendo dalla cerchia propria di interessati diretti, o da quella delle affini consociazioni, può assolvere un compito propagandistico che è tutto a beneficio del cinema, e vogliamo dire di quello autentico, e insomma, cinematografico. Tale attività si compendia in una serie di quaderni, di cui è già stata iniziata la pubblicazione, che comprenderà « Western - il film d'avventure », « Tre pezzi di montaggio », « Cartoni animati », « Il film d'avanguardia », « Il film espressionista », « Rapporti », ecc., e che comincia intanto con queste « Note di cinema ».

Compilato da Attilio Giovannini, da Luigi Veronesi e da Antonio Chiattone, il quaderno si apre con una *introduzione al cinema* (che è di fede nell'arte cinematografica, ma più nella evidente potenza, di portata sociale, del linguaggio del film) cui segue una sistematica nota sulla collaborazione creativa nel cinematografo, che distingue le differenti fasi di lavoro. Altre note sono dedicate all'essenza cinematografica del film, all'attore, alla scenografia, trucco e costume, alla fotografia, al film documentario, scientifico, assoluto. Stese in maniera facilmente accessibile, in cui vengono a condensarsi tanto i profitti da uno studio diretto dell'opera cinematografica, che gli apprendimenti dai testi più autorevoli, queste pagine assolvono diligentemente al loro intento divulgativo, rese ancor più vive e interessanti da un materiale fotografico non ordinario — impaginato funzionalmente da Veronesi — che, in perfetta comunione col testo, ne costituisce il primo e più eloquente commentario.

Concisi appunti di storia del cinema si accompagnano allo svolgimento dei sopra ricordati argomenti. I compilatori, dividendo in sei periodi i primi quaranta anni di cinematografo, vi elencano per ciascuno i film più significativi prodotti da ogni paese. La scelta è fatta con avveduto criterio ed obiettiva inindulgenza.

Stante il contenuto di tali scelte, sarebbe stata opportuna un'attenzione più rigorosa nella revisione, onde evitare sviste più o meno gravi, anche tipografiche: per esempio il film *Catilina* è di Caserini (1907) e non di Camerini (1905). *Il terremoto di Messina* non apparve nel 1907 semplicemente perchè tale sciagura avvenne nel 1908. *Maschere nere* furono girate da Stiller (regista) che in questo film si servì della collaborazione di Sjiostrom (attore), e *I proscritti* appartengono a Sjistrom, ivi regista e attore, assente Stiller; non viceversa. *Der liebe der Jeanne Ney* (1927) fu presentato in italiano, se mai, come *Giglio nelle tenebre*, e non come *La colpa di Jeanne Ney.* E non vogliamo più confondere, infine, *Tempesta sull'Asia* (1928 e non 1930) di Pudovchin, con *Tempeste sull'Asia* della Columbia, importato in Italia nel 1933: basterà chiamarlo, molto più semplicemente, col suo titolo originario: *Il discendente di Gengis Kan.*

m. v.

UGO TOLOMEI: « *Le Cinèma d ans la sèrie des arts* » - Parenti, Editore, Firenze, 1942.

La condizione critica di Ugo Tolomei, quale si determina nelle pagine di questo suo volume sul cinema, deve intendersi più come possibilità dialettica e discorsiva di taluni problemi (interni, ma spesso — e dispersivamente — esterni al linguaggio visivo) anzi che in sintomi di una valida precisazione, fosse pure riassuntiva, dei motivi storici o estetici: una dialettica, insomma, che non conduce a contributi di analisi o sintesi, e dove le stesse pretese analitiche si svolgono su un terreno che precede — senza coincidere posteriormente — la sostanza degli oggetti in questione.

La critica del cinema, pertanto, non si avvalora — mediante queste pagine — oltre i limiti dei concetti già acquisiti e spesso inequivocabili: e là dove Tolomei si riconduce ai più validi testi (Pudovchin, poniamo) per contrapporvi una polemica nuova, affiora senza possibilità di confusioni la incompetenza e il senso non meditato dei motivi di pensiero. Attraverso la disposizione degli argomenti (una « avant-propos », dodici capitoli e tre appendici) si chiarisce appunto la errata ricerca di punti fermi, cui l'aspetto definitivo si concede — al più — come atto interpretativo fine a sè stesso e le citazioni frequenti non dissimulano un loro maldestro evocarsi ai fini della tesi impegnata.

Nulla di nuovo — sui rapporti fra cinema e teatro — se non la affermazione (ormai vieta, dichiarata ed esplicata da una comune posizione critica) che tanto il cinema come il teatro devono rifarsi ai propri mezzi espressivi, e non ad altri, per una integra compiutezza dei loro valori. Tale concetto, qui accennato e lontano da sviluppi (e alcuni aspetti attuali potevano

suggerirli) meritava un approfondimento almeno nel senso esatto dei rapporti laterali in fatto di mimica recitativa: chè, le conseguenti deduzioni manifestate al capitolo quarto — « Figures » — peccano di incoerenza logica, quando subitamente si condanna (ormai è cosa risaputa) il fatto di condurre allo schermo gli attori del palcoscenico, ma in effetti lo si colloca su un piano di completa validità se è vero — secondo Tolomei — che « le metteur en scène doit disposer d'éléments capables de lui donner l'expression voulue au moment voulu ». Il che si traduce, dunque, nel termine di « professionismo »: come dire, allora, che « ce ne seront pas des acteurs de théatre; ce seront toutefois des spécialistes »? Gli « spécialistes » non sono anch'essi « professionisti »? E poi, in verità, anche una polemica al riguardo si rivela inconsistente: abbiamo veduto attori di teatro comportarsi egregiamente nel cinema (Marie Bell, Louis Jouvet, Harry Baur) ed altri fallire del tutto. Questo significa, se mai, — riconfermando il pensiero di Pudovchin — che l'attore è un semplice strumento ed una materia rozza nelle mani del regista, e che solo al regista vanno riconosciuti i meriti o attribuiti i demeriti di una particolare forma recitativa. Questa non è ancòra (la discussione sui termini cinema-teatro del Tolomei) critica cinematografica. La critica cinematografica si compie sui testi, ed il suo regresso — anche e proprio nella critica cosidetta maggiore — è costituito da una mancanza di adeguazione filologica. La filologia e lo studio profondo delle opere (è ben certo, il Tolomei, che il cinema non abbia dato capolavori?) sono ancora ignorate da troppi: così, viene a scadere la possibilità di una educazione della massa al gusto estetico del cinematografo.

Di qui si comprende come, per assenza conoscitiva di linguaggio visivo, l'autore del volume — nel capitolo « Composition et signification » — giunga alla pretesa di negare i migliori esempi: Eisenstein e Pudovchin. « Les spéculations dites d'art vont trop souvent à chercher à raisonner par l'image. C'est forcer les limites de l'image que de lui imposer une dialectique. Rien n'est plus étranger à l'art du cinéma que le motif que malheureusement certains critiques ont exalté dans « Grève » d'Eisenstein où nous sont montrés de suite la révolte des ouvriers étouffée par la force publique et un boeuf mené à l'abattoir ». E a proposito di Pudovchin, di quel conosciuto brano simbolico che rende la felicità di un prigioniero con la evidenza visiva di un ruscello e di sorrisi infantili, viene a concludere che « c'est ce genre d'essais qui est le plus mauvais ».

Ugo Tolomei nega dunque, del cinema, le possibili enunciazioni simboliche ed analogiche: condanna, cioè, proprio le peculiarità maggiori del linguaggio cinematografico. E ad esse (nel merito degli esempi citati) contrappone come valido un passaggio simbolico — ma aderente al « reale », che egli ritiene « vera » essenza del cinema — del film « Vivere ». Ne scaturisce, insomma, una chiara simpatia per il cinema americano (in « Vrais

films »): accolta, com'egli dà motivo di credere, nelle sue manifestazioni più banali e stilisticamente meno significative, questa simpatia americana non può che derivare da una forma spiccata di incompetenza, decisamente espressa là dove afferma che « le centre de la composition d'un film est dans ces figures (personaggi) qui expriment fortement quelque chose ». E il ritmo, il montaggio, i movimenti?

Più innanzi, Tolomei scopre che il cinema non esiste senza la musica, e che « litteralement, ses images ne parleront pas ». Il cinema sarebbe dunque condizionato alla presenza di una azione musicale? e i puri mezzi visivi non esisterebbero senza gli accordi della musica? Una singolare teoria, in verità. Inoltre, sostiene lo scrittore, « il ruolo essenziale della musica in cinema è di generico accompagnamento »: come spiega, allora, gli immensi valori dell'asincronismo? il suono lacerante della trombetta, ad esempio, durante il dialogo di Jouvet e Gabin in « Le jour se lève » di Carné?

Ma il cnema, si sa (Tolomei), è nato imperfetto, il suo paradosso « c'est qu' il lui manque de manquer de la forme humaine »: è sì un'arte ricca di infiniti poteri, ma gli viene negata — nelle pagine del libro — proprio tutto il complesso di fattori originali che ne costituiscono l'essenza artistica. Davvero uno strano sfoggio di concetti, questo, che si ricollega a quello puramente espositivo (inutile, pertanto) delle « appendici » con le tabelle di « montaggio » dell'Arnheim e di M. Timoscenco. « Mon paradoxe à moi » — dice lo scrittore agli inizi del primo capitolo (Regles) — « c'est que la preuve ne prouve rien ». Esatto.

G. GUERRASIO

« *Storia del cinema* » (*Storia di ieri e di oggi*) - **Tumminelli Editore, Roma, 1942.**

Per le edizioni Tumminelli (nei fascicoli « Storia di ieri e di oggi ») è uscito in questi giorni un compendio storico del cinema a cura di Irene Brin, Umberto de Francisci, Alberto Consiglio e M. C., non meglio identificato autore del vero e proprio sommario generale: inoltre, vi si riporta un breve articolo di René Clar e un vesto — per quanto non bene selezionato e impaginato — materiale fotografico.

Evidentemente, poichè il carattere della pubblicazione non procede su basi di sicura conoscenza estetica del cinema e frequenti sono gli errori (non solo tipografici) nell'ambito della stessa precisazione storica, lo scopo del fascicolo deve ritenersi sopratutto divulgativo: e divulgativo, pertanto, nel senso più deteriore del vocabolo.

Le forme, infatti, di stile facile e piano — spesso interrotte da notazioni e pettegolezzi personali — non sono sufficienti ad una propaganda del fe-

nomeno cinematografico anche nel senso di una generica proposta di motivi al fine di stabilire, per i lettori, almeno una posizione conoscitiva di ciò che il cinema ha fino ad oggi significato e di quanto può attendersi come fenomeno culturale e sociale. Il presupposto dichiarato da M. C. all'inizio del sommario storico e cioè la negazione del cinema come arte (« forse è in causa di una data di nascita tanto precisa che non riusciamo ad assegnare alla cinematografia la qualifica di arte »??) distrugge a priori la possibilità, nel testo, d'essere suscettibile di un qualsiasi valore. Il pubblico contemporaneo, che pure da qualche tempo ha progredito sulla via del gusto visivo dopo le ultime esperienze del cinema francese e quelle recenti del documentario italiano, non ha davvero bisogno — per uno sviluppo di maggiore coscienza critica o, semplicemente, di giudizio — che gli venga insegnata una formulazione inesatta del problema secondo termini falsi. Un modo consimile di trattazione storica riconduce l'intero piano di valutazione della cinematografia ai periodi delle sue prime, ingenue, popolaresche e fieristiche manifestazioni di curiosità: e se questa, tuttavia, è la opinione di un singolo, non s'abbia almeno la pretesa di renderla comune alla massa, già abbastanza fuorviata nei confronti del cinema. Gli stessi profani, leggendo interamente il sommario in discorso, non sapranno ove fermare la verità dell'indagine, né potranno acquisire idee sicure là dove lo stesso scrittore incomincia a tentennare (« non sappiamo bene se il cinema sia mai stato un'arte ») o dove infine ammette che con René Clair nasce un « nuovo artista ». E' forse per il pudore di una sostanziale incompetenza che l'autore del sommario ha rinunciato alla firma totale, intelligibile? Non dica, comunque, che in « I due timidi » di Clair « il gioco del montaggio e le trovate tecniche sono eccessive », e non concluda, sopratutto, che « nonostante le apparenze il fallimento del film sonoro è stato completo »: ché questo vale a dimostrare, in lui, una forte assenza di cultura cinematografica. Ha veduto, o comunque ne ha notizia, *Il vampiro* di Dreyer, l'*Angelo azzurro*, *Il milione*, *Il traditore*, *Salto mortale*, e un'altra diecina — per lo meno — di opere d'arte in cui il sonoro era elemento integrale di unità e coerenza di stile?

Dopo le molte « storie del cinema » — anche se nessuna ha carattere definitivo — questa nuova davvero non è necessaria: ma, quel che più conta, è imprecisa ed esteticamente sbagliata. Si vorrà ammettere, infatti, che pure nei confronti del cinema, come d'ogni altra forma d'arte, ciò che fornisce la validità degli argomenti nell'ordine anche semplicemente cronologico è la premessa sicura e la conoscenza precisa del linguaggio in questione. L'autore lo ignora nei suoi fondamenti: di qui la negazione di una possibile artisticità del cinema e la farragine di notizie male assimilate nel suo sommario, cui non si può concedere nemmeno il titolo di mediocre riassunto della storia pasinettiana. Troppi nomi vi sono dimenticati, troppi indirizzi accolti nella loro più esterna natura: lo scopo divulgativo viene così

a scadere nelle sue più elementari esigenze. Rimane solo, in sostanza, l'interesse fotografico cui dedicheranno tempo e attenzione gli occhi avidi dei più incolti: le poche inquadrature inedite riprodotte nel testo non suppliscono alle deficienze informative (*Genuine* non è di Murnau, ma di Robert Wiene; *Varietè* a pag. 46 è di Dupont, ma a pag. 59 di Murnau; *Delitto e castigo* di Chenal non del 1939 ma del 1935; *En rade* di Cavalcanti del 1927 e non 1937; e così via) e alcune fra le migliori riproduzioni — come quella, notevolissima, di *Arsenale* di Dovgenko — sono inopportunamente tagliate e impaginate, così da distruggerne il valore interno di composizione.

Non diversamente, la « Breve storia del film italiano » di Irene Brin non può indicare misure di serietà o di competenza (« Sole, di Blasetti, è un lavoro ruvido e scarno che, visto oggi nelle sale consacrate alle visioni retrospettive, sconcerta per la tecnica manchevole, per un'impressione di oscurità confusa ed opprimente »??). A noi non interessa il fatto minimo di Diomira Jacobini « che compera la biancheria alla *Rinascente* »: come, d'altra parte, non possiamo accogliere l'affermazione (ma intanto, guarda guarda, Irene Brin è contro M. C. e implicitamente dice che il cinema è arte) che *Cavalleria* è « un nitido capolavoro » (!) oppure che *Quattro passi fra le nuvole* è il miglior film di Blasetti (!).

Stupiscono, ancora, le poche pagine del capitolo « Cinema di ieri e di oggi » redatte da Alberto Consiglio (l'autore di « Cinema, arte e linguaggio »), in cui la forma è banale, di tono facile e di sostanza inconcludente, costellata di paradossi inutili o di affermazioni sbalorditive (« Il cinema ha abolito la *necessità* della lettura ».

Molto povera di concetti, e in verità non aderente alla pretesa del titolo è la « Storia economica del cinema italiano » di Umberto de Franciscis: il quale dice pure la sua parolina di critica improvvisata, affermando che *Un colpo di pistola* è « il miglior film fatto fino ad oggi in Italia ».

Niente di tutto questo, o divulgatori pseudo-scientifici del cinema. Se il cinema è una cosa seria o suscettibile di essere studiata seriamente, la *critica* del suo linguaggio e l'esame (anche approssimativo) delle sue opere e degli artisti è cosa ancora più seria: di una serietà che presuppone coscienza estetica e sicurezza di giudizio, e tale — insomma — da rendersi necessaria alla educazione del gusto pubblico. Ciò che non possiamo pretendere dalla massa, già abbastanza compromessa dalle idee false, dai pregiudizi e dalle cartoline divistiche, possiamo almeno invocarlo dalla funzione (in certo senso, sociale) della forma critica. Questa, pertanto, deriva dalla assimilazione culturale dei motivi storici ed estetici: ed anche in cinema, la critica è patrimonio tutt'altro che improvviso e contingente.

G. Guerrasio

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore Responsabile*
MARIO VERDONE - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Italgraf (Stab. Ed. di Via Germanico, 183) *per la S. A. Ed. Italiane - Roma*

ESTETICA

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film* - *Saggio di antologia estetica*. Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* UMBERTO BARBARO: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

GIUSEPPE BOTTAI: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

JACOPO COMIN: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11, novembre 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

LUIGI CHIARINI: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ADRIANO MAGLI: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

UGO BETTI: *Poesia e cinefatografo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3, marzo 1939).

UMBERTO BARBARO: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GHERARDO GHERARDI: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

G. B. ANGIOLETTI: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9, settembre 1939).

TITO A. SPAGNOL: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9, settembre 1939).

P. M. PASINETTI: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

BÉLA BALÀZS: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

DARIO RASTELLI: *La regìa* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

DOMENICO PURIFICATO: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ANTONIO COVI: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV, n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

ROSARIO ASSUNTO: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

WERNER KORTWICH: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Cinema e « mondo spirituale »* (Anno V n. 9, settembre 1941).

REDANÒ UGO: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

VLADIMIR NILSEN: *« Problemi creativi dell'arte dell'operatore »* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Il cinema nell'estetica di Alain* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ADRIANO MAGLI: *Cinema e radioteatro* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

EMILIO VILLA: *Il movimento e il ritmo cinematografico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

GLAUCO VIAZZI: *Contributo alla conoscenza del cinema fantastico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Spiritualità del cinema* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UMBERTO BARBARO: *Il problema della prosa cinematografica* (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ROSARIO ASSUNTO: *I soggetti e lo stile* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

STORIA

* FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: « Dizionario cinematografico », comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

Jacopo Comin: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

Vincenzo Bartoccioni: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

Marcello Gallian: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5, maggio 1938).

M. A. Prolo: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

Domenico Paolella: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Emilio Cecchi: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3, marzo 1939).

Luigi Bianconi: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

Ugo Casiraghi: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

Gianni Puccini: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

Arnaldo Frateili: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Roberto Paolella: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settmbre 1940).

Ugo Capitani: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Roberto Paolella: *Conquista del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

Gianni Puccini: *Il cinema nel* 1940 (Anno V n. 6, aprile 1941).

Mario Praz: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Alessandro Pavolini: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

Pietro Paolo Trompeo: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

Glauco Viazzi: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Guglielmo Usellini: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

Roberto Paolella: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Roberto Paolella: *Contributi alla storia del cinema — Cinema italiano: anno* 1909 (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Ugo Casiraghi: *Nota su Sjostrom e Duvivier* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Antonio Pietrangeli: *Retrospettiva. I.* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi: *Presentazione postuma di un classico* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

Guido Guerrasio: *La funzione del documentario in Francia e un regista francese: Marc Allegret* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

Roberto Paolella: *Contributi alla storia del cinema italiano - Anno* 1910 (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Antonio Pietrangeli: *Retrospettiva. II.* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

Ugo Casiraghi: *Interpretazione di Rebecca* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

Nino Ottavi: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* - Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

Gilberto Loverso: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

Gilberto Loverso: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. Micheroux De Dillon: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

Francesco Pasinetti: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Ernesto Cauda: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

A. Micheroux De Dillon: *Organizzazione del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937) - (*Esaurito*).

CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11, novembre 1937).

GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi (Anno III n. 4, aprile 1939).

RENÉ CLAIR: « *A nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del* 1920: *Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro. I tre sentimentali* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno IV n. 6, giugno 1940).

MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leòn Pancaldo, il compagno di Magellano.* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

CHIARINI - BARBARO - PASINETTI: *Via delle cinque lune* - Sceneggiatura (Anno VI n. 5-6-7, maggio-giugno-luglio 1942).

FRANCESCO DE ROBERTIS: « *Alfa Tau* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

LUIGI CHIARINI: « *La bella addormentata* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

AUGUSTO GENINA: « *Bengasi* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di antologia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I - Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis, Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balàzs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II - Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III - Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di « Scipione l'Africano »* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4, aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 1939).

SCENOGRAFIA

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10, ottobre 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Architettura e film* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematografici nel film. II.* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6, giugno 1939).

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

Ernesto Cauda: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

Libero Innamorati e Paolo Uccello: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. Innamorati e P. Uccello: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

Paolo Uccello: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

Libero Innamorati: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4, aprile 1938).

Paolo Uccello: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. Innamorati e P. Uccello: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

Aldo De Sanctis: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

Ernesto Cauda: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

Paolo Uccello: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

Piero Portalupi: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

Libero Innamorati: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Mario Calzini: *Appunti per la costruzione di uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.
Anno II numero 9, settembre 1938.
Anno III numero 9, settembre 1939.
Anno IV numero 10, ottobre 1940.
Anno V numero 10, ottobre 1941.
Anno VI numero 9, settembre 1942.

VARIE

Luigi Chiarini: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3, marzo 1937).

Giovanni Vetrano: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno 1 nn. 4 (aprile), 5 maggio), 6 (giugno) 1937).

Ettore Allodoli: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4, aprile 1937; Anno II n. 4, aprile 1938).

Fr. Agostino Gemelli: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

Hans Miller: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

Giulio Cogni: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

Paolo Uccello: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).

Giulio Cogni: *Film e razza* (Anno II n. 7, luglio 1938).

Paolo Uccello: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8, agosto 1938).

Ettore Allodoli: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

Raffaello Maggi: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Mario Lariccia: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Giulio Cogni: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3, maggio 1939).

Cornelio Di Marzio: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

Mario Massa: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5, maggio 1939).

Gabriele Baldini: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6, giugno 1939).

Giovanni Comisso: *Chiacchiere sul paesaggio* (Anno III n. 6, giugno 1939).

L. Innamorati e P. Uccello: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6, giugno 1939).

Franco Ciarlantini: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9, settembre 1939).

Luigi Chiarini: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

Roberto Omegna: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11, novembre 1939).

Vincenzo Bonajuto: *Gli «uccelli» di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4, aprile 1940).

Glauco Viazzi: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Vincenzo Bartoccioni: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Ugo Capitani: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Vladimir Nilsen: *Teoria della «fotogenia»* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Mario Praz: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Valerio Mariani: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).

Friederich Maerker: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Ugo Capitani: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Domenico Purificato: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Giovanni Paolucci: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Bruno Migliorini: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Ugo Capitani: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Paolo Uccello: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Umberto De Franciscis: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941).

H. C. Opfermann: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

Alessandro Pavolini: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

R. Mastrostefano: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Vitaliano Brancati: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Carlo Benari: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Carlo Bo: *D'una fragile memoria nelle immagini* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

Mario Ramperti: *Germania cinematografica* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

Giuseppe Tucci: *Il cinema indiano* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Libero De Libero: *Il cinema come storia della pittura* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Luigi Bianconi: *Arte muta e letteratura: il verismo e il dannunzianesimo* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Giovanni Macchia: *Divagazioni intorno a uno scenario di Beaudelaire* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Alberto Menarini: *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Piero Biconciari: *Incombenza degli avvenimenti* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Carlo Bernari: *E l'epopea?* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).

G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).

L'inchiesta di « Solaria » (Anno V n. 4, aprile 1941).

François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).

Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).

Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).

Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).

Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).

André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).

Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).

Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).

Bino Sanminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).

Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).

Aldous Huxley (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Georges Duhamel (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Ugo Spirito (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Mac Orlan (Anno VI n. 4, aprile 1942).

Adriano Tilgher (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Paul Morand (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Ercole Luigi Morselli (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Fernando Vela (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

Un fascicolo della rivista L. 9 (doppio L. 18).

Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.

*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

CAMPO DE' FIORI

PRODUZIONE CINES - AMATO

INTERPRETI:

CATERINA BORATTO
PEPPINO DE FILIPPO
ALDO FABRIZI
ANNA MAGNANI

REGISTA:

MARIO BONNARD

ESCLUSIVITÀ

E. N. I. C.